

DYSTOPISK AKTUALITET

Den litterære dystopiens kjennetegn og dens
"apokalyptiske" aktualitet i dagens samfunn –
eksemplifisert med *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New
World* og *Genesis*.

Rannveig Larsen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

Veiledet av: Tone Selboe

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2010

© Rannveig Larsen 2010

Dystopisk aktualitet

Rannveig Larsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven baserer seg på et litteratursosiologisk søk i tre romaner etter typologiske, dystopiske kjennetegn og tydelig samfunnskritikk – for så i siste kapittel argumentere for kritikkens aktualitet og relevans. Romanene er: *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New World* og *Genesis*. De vil bli brukt som illustrative "apokalyptiske" profetier i den grad det er mulig. Hovedtesen som ligger til grunn for oppgaven er at *Den litterære dystopien* kan fremvise en *fremtidig* samfunnskritikk.

Spørsmålene som stilles tekstene vil bære preg av (1) skepsis til teknologiens lunefulle, overvåkende effekt, (2) etiske problemstillinger knyttet til såkalte "kjemisk fremstilte mennesker" som en konsekvens av den teknologiske utvikling og (3) den individuelle tankefrihet som ikke-eksisterende der nye systemer med mekaniske, funksjonelle og biologiske egenskaper har tatt over.

FORORD

Hvilke romaner glemmer man ikke? Svaret er for meg ganske enkelt. Det er den dystopiske litteraturen som skildrer den groteske, horrible og skremmende utviklingen i og for mennesket. Den dystopiske litteraturen inneholder skrekkscenarier om vår fremtid og beskrivelser av mennesker som lider i samfunnsstrukturer som ligner vår egen – på én eller annen måte. Det særegne med denne typen samfunnskritisk litteratur er at den fremdeles kan være aktuell 50 år etter den ble skrevet. Det er nemlig aldri *for sent* for verdens undergang! Menneskets iboende usikkerhet om fremtiden gjør at dystopien alltid vil finne sitt lesende publikum.

Bak meg ligger en kvantitativ og komparativ lesetid. Jeg har kommet frem til en liste (appendiks 1) på ca. 100 bøker som danner utgangspunktet for noen typologiske kjennetegn ved genren.

Takk til Lars Frode Larsen for ideen. Du kjente mine dystopiske tilrop til verden før meg og foreslo dystopisk litteratur som emne for oppgaven. Takk for kyndig bistand og for at du er pappaen min. Takk til Elisabeth M. Larsen og Jon Martin for motivasjon og positive tanker i en ellers ganske dystopisk skriveprosess. Jeg vil også takke noen spesielt gode venner for samtaler om oppgaven, om hvordan vi best kan ta over verden sammen og om helt andre ting. Dere vet hvem dere er. Og ikke minst vil jeg takke min veileder Tone Selboe for alltid å ha gode konstruktive tilbakemeldinger og et åpent kontor.

God leselyst!

Oslo 9. november 2010 Rannveig Larsen

INNHold

SIDE:

KAPITTEL 1

| | | |
|-----|----------------------------------|---|
| 1.1 | INNLEDNING | 1 |
| 1.2 | LITTERATURSOSIOLOGISK TILNÆRMING | 2 |

KAPITTEL 2

DEL I

| | | |
|-----|---|----|
| 2.1 | HISTORIKK OG GENRE | 6 |
| 2.2 | FORHOLDET TIL ANDRE GENRER | 12 |
| 2.3 | GENREN SOM ANTINOMISK | 14 |
| 2.4 | DEN TEMATISKE OG DYSTOPISE UTVIKLING PÅ 1900- OG 2000-TALLET | 16 |

DEL II

| | | |
|-------|--|----|
| 2.2 | TYOLOGISKE KJENNETEGN VED DEN LITTERÆRE DYSTOPIEN | 20 |
| 2.2.1 | VISJONEN | 20 |
| 2.2.2 | LESERENS ROLLE | 21 |
| 2.2.3 | SAMFUNNSKRITIKK | 22 |
| 2.2.4 | DET SPRÅKLIGE UTTRYKKET OG DE GROTESKE VIRKEMIDLER | 23 |
| 2.2.5 | DET ANTINOMISKE | 26 |
| 2.2.6 | DET MISANTROPISKE | 26 |
| 2.2.7 | DET SELVREFLEKSIVE OG REKONTEKSTUALISERENDE | 27 |

KAPITTEL 3 – *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

| | | |
|-------|--|----|
| 3.1 | TEKSTUNIVERSET | 30 |
| 3.2 | MISANTROPI OG MOTSTANDSLØSHET | 32 |
| 3.3 | SPRÅKLIGE UTTRYKK | 33 |
| 3.4 | PANOPTISK OVERVÅKING | 33 |
| 3.5 | DET OVERVÅKENDE OG PANOPTISKE GJENNOM SPRÅKET | 35 |
| 3.6 | SAMFUNNSKRITIKK OG SELVREFLEKSIVITET | 37 |
| 3.6.1 | SELVREFLEKSIVITET OG LESERENS ROLLE | 39 |
| 3.7 | VISJONEN – DET UTOPISE ELLER DYSTOPISE MARERITT? | 41 |
| 3.8 | OVERVÅKING OG AKTUALISERING | 42 |

KAPITTEL 4 – *BRAVE NEW WORLD*

| | | |
|-------|--|----|
| 4.1 | VISJONEN | 43 |
| 4.2 | FORTELLERTEKNIKK OG SPRÅK | 45 |
| 4.3 | BOKANOVSKYS PROSESS | 47 |
| 4.4 | SAMFUNNSKRITISK PERSPEKTIV AV <i>BRAVE NEW WORLD</i> | 50 |
| 4.5 | LESERHENVENDELSE OG SELVREFLEKSIVITET | 52 |
| 4.6 | DET UTOPISE ELLER DYSTOPISE MARERITT? | 53 |
| 4.6.1 | LYKKE VERSUS INDIVID | 54 |
| 4.7 | AKTUALISERING AV PROSESSEN | 55 |

| | |
|---|-----|
| KAPITTEL 5 – <i>GENESIS</i> | 56 |
| 5.1 TEKSTUNIVERSET | 57 |
| 5.1.1 VISJONEN SOM DYSTOPI? | 60 |
| 5.1.2 ARTSFILOSOFISKE BETRAKTNINGER | 61 |
| 5.2 INTERTEKSTUALITET OG SELVREFLEKSIVITET | 61 |
| 5.3 SPRÅKLIGE UTTRYKK | 65 |
| 5.4 WHAT DOES IT REALLY MEAN TO BE HUMAN? (<i>GENESIS</i> ' UNDERTITTEL) | 66 |
| 5.5 DET UTOPIske ELLER DYSTOPIske MARERITT? | 67 |
| 5.6 DET KINESISKE ROMMET – HVOR KOMMER IDÉEN FRA? | 70 |
| 5.7 NANOTEKNOLOGISK AKTUALISERING | 74 |
| KAPITTEL 6 | |
| 6 AKTUALISERING | 76 |
| 6.1 TEMATISK AKTUALISERING | 77 |
| DEL I – AKTUALISERING AV TEMATIKKEN I <i>NINETEEN EIGHTY-FOUR</i> | |
| 6.2 OVERVÅKING PÅ BEKOSTNING AV INDIVIDETS FRIHET | 79 |
| 6.3 OVERVÅKINGENS LUNEFULLE VIRKNINGER | 81 |
| 6.4 ALT UNDER KONTROLL | 86 |
| DEL II – AKTUALISERING AV TEMATIKKEN I <i>BRAVE NEW WORLD</i> | |
| 6.5 BIOTEKNOLOGIENS ETISKE RETNINGSLINJER | 89 |
| 6.6 LIVMORUTLEIE? | 90 |
| DEL III – AKTUALISERING AV TEMATIKKEN I <i>GENESIS</i> | |
| 6.7 TOTALITÆRE TENDENSER | 93 |
| 6.8 MASKIN ELLER MENNESKE? | 94 |
| KORT EPILOG | 97 |
| LITTERATUR | 99 |
| APPENDIKS 1 DEL I – ET UTVALG DYSTOPIske ROMANER | 102 |
| APPENDIKS 1 DEL II – ET UTVALG DYSTOPIske NOVELLER OG DRAMAER | 105 |
| APPENDIKS 2 DEL I – RELEVANTE PAPIRUTGAVER TIL VIDERE LESNING | 106 |
| APPENDIKS 2 DEL II – RELEVANTE NETTARTIKLER TIL VIDERE LESNING | 106 |
| APPENDIKS 2 DEL III – ANNEN RELEVANT LITTERATUR | 108 |
| APPENDIKS 3 – BILDEFORKLARINGER | 110 |

KAPITTEL 1

1.1 Innledning

Den dystopiske genre har en enestående evne til å fremvise samfunnskritikk. Jeg vil at litteraturen i denne oppgaven skal kunne si noe om sin samfunnskritiske *funksjon*. For å kunne si noe om en relativ tendens i litteraturen trenger ikke undersøkelsen å basere seg på en nærlesning i nykritisk forstand. Oppgaven har derfor utarbeidet sitt holdepunkt i en komparativ *tematisk* lesning. Mine hovedtekster er: *Brave New World* fra 1932, *Nineteen Eighty-Four* fra 1959, og samtidsdystopien *Genesis* fra 2006. Primærtekstene¹ i oppgaven har alle tydelige overordnede temaer som sier noe om denne type litteraturs sosiologiske og samfunnskritiske funksjon. Både *Nineteen Eighty-Four* og *Brave New World* har begge en lengre resepsjonshistorie. De kommer ikke til å vektlegges noe særlig i oppgaven.

Jeg har et todelt prosjekt, derfor er også oppgaven todelt. *I første del* vil jeg problematisere genren. Generell forskning innenfor den litterære dystopiske genre er liten og "genren" trenger ofte til forklaring. Dystopien blir ofte i litteraturvitenskapelig sammenheng forstått og/eller analysert som en motsetning til utopien. Jeg ønsker å problematisere genrebegrepet og argumentere for dystopiens egenhet i forhold til utopien, anti-utopien, autopien, entopien og science fiction. Mitt prosjekt blir imidlertid ikke å danne en generaliserende genrekonvensjon med kjennetegn eller noen form for "sjekkliste", men fremme den dystopiske litteraturens viktige samfunnskritiske plass i den litteraturvitenskapelige forskningspraksis.

Ut i fra en komparativ lesning på over 100 romaner – se appendiks 1 for å se utvalget – har jeg kommet frem til noen typologiske kjennetegn for *Den litterære dystopien*. Jeg kommer til å benytte meg av disse kjennetegnene i undersøkelsen av mine tre utvalgte romaner.

Den andre delen av oppgaven går ut på en direkte tematisk aktualisering av samfunnskritikken i bøkene. Jeg har valgt å kalle dette en *tematisk aktualisering*, og vil hovedsakelig komme frem av diskusjonen i kapittel 6. Romanenes sterkeste samfunnskritiske

¹ Begrunnelsen for tekstutvalget er tematiske fellestrekk, alle fra en vestlig eurosentrisk litteraturtradisjon. Fordi tekstutvalget – med unntak av *Brave New World* – begrenser seg til litteratur etter annen verdenskrig, vil jeg ikke støte på store edisjonsfilologiske problemer. Utgaven av *Brave New World* som ligger til grunn for sitater er fra 1977 og er 27. opplag av førsteutgaven. Utgaven som ligger til grunn for sitater fra *Nineteen Eighty-Four* er en faksimileutgave fra 2006 av førsteutgaven fra 1949. Når det gjelder sitater fra *Genesis*, er det utgaven fra 2009 (som også er en faksimilie av førsteutgaven), som ligger til grunn.

røst vil bli forsøkt satt i sammenheng med dagsaktuell politikk for å aktualisere tematikken. Aktualiseringen vil ha et globalt perspektiv.

1.2 Litteratursosiologisk tilnærming

Litteratursosiologi er en retning innenfor litteraturvitenskapen som ser litteraturen i forhold til samfunnet, *litteratur–samfunn* og *samfunn–litteratur*. En litteratursosiologisk undersøkelse kan konsentrere seg om forfatteren, verket, eller leserhendvendelsen/leserperspektivet. I denne oppgaven vil *litteratur–samfunn* ha sitt hovedfokus gjennom det tematiske som kommer frem av verkene og leserperspektivet som en forutsetning for å kunne forstå denne type litteratur.

Litteratursosiologi er sammensatt av to hovedelementer: litteratur og samfunn. De er variabler og selv om samfunnet kan sies å inkludere litteraturen og vice versa, er forholdet mellom litteratur og samfunn likevel refleksivt. Dette refleksive forholdet har dannet grunnlaget for to teoretiske grupperinger innenfor litteratursosiologien. Den ene retningen er *refleksjonsteorien*. Den går ut på at litteraturen speiler samfunnsforhold. Den franske litteratursosiologen Georg Lukács, som kanskje er mest kjent som den første kritikeren som utviklet en betydelig marxistisk litteraturteori (1971), har utviklet en refleksjonsteori. Den ser på litteraturens (kunstens) evne til å formidle objektiv samfunnsmessig sannhet. Lukács mener kunsten speiler samfunnet og gir en mer korrekt fortolkning av samfunnet. Den andre grupperingen innenfor litteratursosiologien er *kontrollteorien* – den hevder at litteraturen kan bidra til å forme samfunnet. Uten troen på litteraturens funksjon og dens direkte påvirkning på samfunnet fungerer ikke kontrollteorien. Begge de to teoretiske retningene er blitt kritisert. *Refleksjonsteorien* (særlig i marxistinspirert sosiologi) har fått kritikk for å overse litteraturen som et estetisk bidrag, og *kontrollteorien* for å se påvirkning litteraturen har på samfunnet som direkte og målbar.

Som regel vil en litteratursosiologisk metodisk tilnærming ha sitt utgangspunkt i en analyse som gjerne kombineres av kvantitative og kvalitative lesninger. På den ene siden finnes den kvantitative metode som har sitt opphav i refleksjonsteorien – hvor det gjøres rede for andre forhold enn kun de innad i litteraturen. Da fokuseres det ofte på ytre faktorer som forfatter, målgruppe og sosiale forhold i samtiden, fremfor det skrevne ord. Formålet er da å beskrive samfunnsstrukturers utviklende potensial og forholdene i samtiden, det være alder- og

kjønns sammensetninger, utdannelse, inntekt eller sosial tilhørighet. På den andre siden finnes den kanskje litt mer gjengse forståelsen av hva en litteratursosiologisk lesning innbefatter, og det er den kvalitative lesningen som har sitt opphav i kontrollteorien. Den tar for seg det litterære verkets samfunnsmessige betydning, innhold og kritiske røst. Den analyserer hva slags type kritikk som fremkommer, og hvorvidt den er av ideologisk, politisk, eller for eksempel religiøs art. Hvor sterkt er samfunnsengasjementet? Og hvilke holdninger og samfunnskritiske betraktninger av samfunnet kommer frem i litteraturen? Dette er nærliggende spørsmål som bør stilles tekster med en særskilt samfunnskritisk intensjon.

En metodisk tilnærming som den litteratursosiologiske, har på den ene eller den andre måten blitt benyttet opp igjennom litteraturhistorien, men kanskje mer på det litt "snevrere området" og den litt mindre anerkjente litteraturen. Triviallitteratur, arbeiderlitteratur, kvinnelitteratur og det "marginale" av den ellers etablerte skjønnlitterære kanon, har gjennom et litteratursosiologisk perspektiv fått betydelig og mer inngående fortolkningsverdi, enn det den ville hatt uten denne tilnærmingsmåten. Litteratur som har en samfunnskritisk agenda – enten den er politisk eller ideologisk – har gjerne et mål eller intensjon med litteraturen som bør komme frem av lesningen.

Allerede på 1800-tallet finner vi Madame Staëls verk *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Dette regnes for å være det første forsøket på å analysere vekselvirkningene mellom litteratur og samfunn, for på første halvdel av 1800-tallet kan man se flere sosialsociologiske "angrep" på tekster. Hippolyte Taine, Georg V. Plekhanov og Levin N Schücking er alle forskere man i dag vil klassifisere som litteratursosiologer. Siste halvdel av 1800-tallet får denne lesemåten av "marginal" litteratur sin dødperiode, for deretter å få fornyet interesse, 50 år senere, spesielt etter annen verdenskrig. Der den samfunnskritiske litteraturen oppstår, oppstår også et behov for å forstå seg på den. En ny bølge med arbeiderlitteratur får plass i et samfunn som bygger seg opp i kjølvannet av krig, og det blir dermed fordelaktig og knytte den til sin samtid. Foruten denne koblingen vil man ikke i samme utstrekning kunne forstå det politisk-ideologiske som kritiseres. Den fornyede interessen for lesemåten skal spesielt franske litteraturforskere som Robert Escarpit, Lucien Goldmann og Perre Bourdieu ha noe av æren for. De videreførte tradisjonen som en akademisk disiplin i skjæringspunktet mellom humanistiske fag og samfunnsvitenskap. Men målet og funksjonen av den fremtidige samfunnskritiske betydningen, forblir utolket for én type litteratur. Dette er grunnen til at koblingen mellom en litteratursosiologisk lesning og den dystopiske genre er en interessant. Dystopiens viktigste

kjennetegn/trekk er det samfunnskritiske elementet. Dystopien har et mål. En visjon, og den passer også godt inn under det som gjerne kategoriseres som "marginal" litteratur.

Jeg kommer ikke til å benytte meg av sosiologisk litteraturteori i tradisjonell forstand, men bruke den som en lese måte. Jeg ønsker å benytte meg av den som et kritisk, men anvendelig verktøy på samfunnskritiske genrer. Den svenske litteratursosiologen Johan Svedjedal skriver i *Det litteratursociologiska perspektivet* (1997) i delkapittelet "Samhället i litteraturen" at samfunnet, skildret gjennom skjønnlitteratur, avbilder en gjenkjennelig virkelighet, omtolker det ytre og skaper bilder av et samfunn. Han mener at når denne koblingen (skjønnlitteraturen som samfunnsbeskrivende) oppstår, må man forholde seg til realismeproblemer, speilingsteorier og litteraturen som en kritisk funksjon. Skjønnlitteraturen her i oppgaven vil bli lest som samfunnsbeskrivende, og derfor vil disse forholdene Svedjedal mener oppstår som følge av koblingen mellom fiksjon og virkelighet, være elementære for forståelsen av det refleksive forholdet jeg søker mellom *litteratur*–*samfunn*. For litterære dystopier skildrer først og fremst samfunnet. Litteraturen viser den ytterste konsekvens dersom de usikre elementene i samfunnet får utvikle seg. Dystopiene gir svar på spørsmålene man ikke er forsonet med. Dystopisk litteratur og sosiologisk litteraturforskningspraksis henger sammen fordi de begge omfatter temaer fra filosofisk realisme til ontologisk solipsisme.

Jeg tror ikke romanene (i mitt prosjekt) er tjent med en lesning gjennom ulike diskursive begrepsapparat. Det er koblingen mellom *litteratur* og *samfunn* jeg er interessert i – formålet og funksjonen litteraturen får – for og i samfunnet. Prosjektet mitt er ikke å bevise de dystre profetiene som bekreftet eller "sanne", men å vise at eldre dystopier kan fungere som aktuelle samfunnskritiske røster i dagens samfunn og at litteraturen er en *frem i tid*-skapende funksjon, som lager speilingskopier av virkelige samfunnsstrukturer, dersom den foruroligende utviklingen som kritiseres får fortsette. Jeg leter altså etter den dystopiske genrens intenderte samfunnskritikk – den spesielle funksjonen jeg mener slik "marginal" litteratur kan ha.

Koblingen mellom fiksjon og virkelighet er vanskelig. Men for å kunne forstå seg på litteraturen må man noen ganger søke utenfor det litterære for å forstå hva som kritiseres. Dette er *ikke* en oppgave der forfatterens personlige, religiøse eller politiske oppfatninger trekkes inn i det narrative for å forstå seg på litteraturen – slik det kan virke som den moderne litteraturvitenskapen beveger seg i retning av. Det er viktig for meg å presisere at det ikke er

koblingen *litteratur–forfatter*, men *litteratur–samfunn* som kanskje bryter med min "autonome oppdragelse". Selv om tanken på et autonomt verk er ønskelig å opprettholde av flere grunner, veier behovet for å kunne forstå seg på flere områder av litteraturen tyngre, spesielt når det gjelder litteratur med samfunnskritisk nerve. Theodor W. Adorno hevder "kunstens relative autonomi".² Det mener jeg er en god betegnelse for mitt prosjekt. For det er nettopp i spennet mellom realisme og irrealisme at den intenderte samfunnskritikken jeg leter etter blir synlig.

² "Idet kunsten drister seg til å etablere sin egen totalitet, som i seg selv er avrundet og avlukket, føres bildet av dette over på den verden kunsten befinner seg i og som frambringer den" (Adorno 2004: 12). Han mener at i det kunstverkene begir seg ut av den empiriske verden og frambringer en annen, står den i motsetning til denne og har sitt eget vesen. Samtidig sier han at klisjeen om at kunsten skal kunne kaste et "forsonende skjær over realiteten" (jf. s. 12) er motbydelig fordi det "parodierer det enfatiske begrepet om kunst" (jf. s. 12) og dermed reduserer kunsten.

KAPITTEL 2

DEL I

2.1 Historikk og genre

Dystopiens historiske utviklingslinje er interessant. Og hva kjennetegner egentlig en litterær dystopi? Finnes det en dystopisk genretradisjon? Finnes det formelle og/eller tematiske kjennetrekke, og hvordan har dette forandret seg i ulike perioder av genrens utvikling? Jeg vil begi meg ut på en undersøkelse av genrens utydelige grenser. Flere utopiforskere og science fiction-forskere definerer science fiction og utopi, mens dystopien stort sett oppfattes som en undergenre og forblir udefinert, hvis den da ikke ses på som anti-utopi i betydningen utopiens motsetning.

Sarah Ljungquist er litteraturprofessor ved Umeå universitet i Sverige. Hun har skrevet doktoravhandlingen *Litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* (2001). Denne kommer hovedsakelig til å danne grunnlaget for den historiske innføringen av genren i min oppgave. "Primärt gäller undersökningen bara hele verk tryckta i bokform och bara litterära utopier och dystopier skrivna för en vuxen publik" (Ljungquist 2001: 11). Dette forutsetter også jeg. Det dreier seg om romanen, i trykt form, tiltenkt en voksen målgruppe. Det eksisterer forskning innenfor dystopigenrefeltet, den er svært omfattende på et internasjonalt nivå, men når det gjelder Norge, er den bortimot ikke-eksisterende.

Utopi-begrepet er velkjent og benyttes ofte i andre sammenhenger enn i beskrivelsen av en litterær genre. Leter man derimot etter betydningen Dystopia³ i et standardverk eller oppslagsverk er det varierende hvor oppklarende det er. Hvis man leter etter betydningen av utopi-begrepet, kan man finne korte forklaringer av dystopi-begrepet, som oftest går ut på å forklare at dystopi er en dikotomi til utopien. Derfor har begrepet også i lang tid blitt oppfattet som en motsetning til utopien. Et mulig svar på denne manglende "encyklopediske" forklaringen av *dystopi* kan være at det ennå ikke er like innarbeidet i språket vårt. Derfor trenger ordet, begrepet og genren ofte til forklaring. På grunn av dystopiens lange relasjon til utopien er det også her min undersøkelse vil begynne.

Sarah Ljungquist stiller spørsmål om hvorvidt det finnes en nasjonal utopisk genretradisjon eller om den litterære utopien og dystopien i Sverige (og Norden som sådan) vesentlig legger vekt på internasjonale og utenlandske forbilder. For selv om Ljungquist har

³ Dystopia (stedet) vil heretter bli skrevet med stor forbokstav, mens beskrivelsen av noe som dystopisk eller begrepet dystopi vil ha liten forbokstav.

Sveriges utopi/dystopi-forskningshistorie som mål for sin oppgave, kommer hun ikke utenom den internasjonale utviklingen. Hun tyr til *The Encyclopædia Britannica* som gir en definisjon på Utopia:

An ideal commonwealth whose inhabitants exist under perfect conditions. Hence "Utopian" is used to denote a visionary reform, which fails to recognize defects in human nature. The word first occurs in Sir Thomas More's *Utopia*, published in Latin as *De optimo republcae statu, deque nova insula Utopia* (Louvain, 1516). It was compounded by More (q.v.) from the Greek ού, not, and τόπος, a place, nowhere. (*The Encyclopædia Britannica* 22 1964: 913)

Og *The Oxford English Dictionary*:

An imaginary island, depicted by Sir Thomas More as enjoying a perfect social, legal and political system. [...] Any imaginary, indefinitely-remote region, country, or locality. [...] A place, a state or condition ideally perfect in respect of politics, laws, customs, and conditions. [...] An impossibly ideal scheme, esp. for social improvement. (*The Oxford English Dictionary* 1989: 370)

I *Store Norske Leksikon* er 'utopi' definert slik:

'utopi': oppdiktet, konstruert idealsamfunn, som gjerne oppfattes, også fra opphavsmannens side, som en urealiserbar idé; ordet utopi har derfor også fått betydningen idealistisk, men ugjennomførlig fantasi. Forbildet for utopisk tenkning i europeisk historie har først og fremst vært Platons dialog *Staten*, men selve begrepet stammer fra den engelske humanisten Thomas Mores bok *Utopia*. (1516)⁴

Standardverkene oppgir alle at begrepet Utopia først ble kjent etter Thomas Mores *Utopia*⁵ fra 1516. I *Store Norske* er også Platons dialog *Staten* nevnt, men her som forbildet for utopisk tenkning. Samtidig som den greske etymologiske betydningen av ού; som betyr 'ikke' og τόπος 'sted', altså betydningen 'ikkested', er med i alle kjente store standardverk.

Dette 'ikkestedet' viser til et fiktivt sted. Ordet forutsetter noe som "ikke" finnes. Ordets betydning er begripelig, men for å forstå det sammensatte begrepet som er utledet av ordet, må man bevege seg inn i det litterære og fiktive.

En utopi er en litterær genre som gjerne defineres gjennom skildringer av en idealstat eller noe ideologisk ideelt for samfunnsstrukturen – ofte etter sosialistiske tanker om samhold som i liten grad kan virkeliggjøres. "Ikkestedet" må forbli fiktivt for at illusjonen om det utopiske skal opprettholdes.

⁴ Kilde: <<http://www.sn.no>>. Nedlastet 14.12-2009.

⁵ Thomas Mores *Utopia* (både sted og tittel) vil heretter skives med stor bokstav, men i beskrivelsen av at noe som utopisk eller begrepet utopi, vil ha liten forbokstav. Dystopien følger samme mønster som forklart i forrige fotnote.

Dette blir en meget enkel definisjon av begrepet og mange vil kanskje motsette seg den. I utopigenrens forskningshistorie er det ikke gitt at utopien skal leses som en idealstat. Det finnes også dem som sverger til en bokstavelig tilnærmingstype – hvor Utopia kun er et sted uten reell eksistens. Problemet med en slik bokstavelig tilnærmingstype er at man tvinges til å ta stilling til den allmenne forståelsen av Utopia. Forstått som idealverden og tilstand. Utopia kun forstått som en forestilling mister sin gjengse betydning som begrep. Ljungquist refererer til utopiforskeren Lyman Tower Sargent og hans bidrag til begrepsforvirringen.⁶ Sargent sverger til Utopia. Hovedsakelig er det den som må og skal defineres mener han. Underordnet utopien hos Sargent finner vi en annen genre: *Eutopia* (gr. eu: bra/god sammensatt med τόπος) – som tillegges skildringer av en idealverden. Og det vi søker: *Dystopia* (gr. dys: dårlig/ille sammensatt med τόπος) – hvor skildringene tegner en marerittverden. På mange måter er hans forståelse av genren(e) med på å gi struktur og oversikt, men også *denne* inndelingen undergraver denne oppgavens formål: *Den litterære dystopien*. Det kan nesten virke symptomatisk, men de fleste genrehistorikere og forskere på feltet synes å avstå fra å definere dystopien, enten ved å se den som subgenre, utelukkende som dikotomi til utopien, eller fraskrive den dens status som genre. Darko Suvin er science fiction-forsker og begir seg ut på en definisjon av Utopia-begrepet i forhold til science fiction,⁷ men *ikke* dystopien. (Se s. 13).

Bruken av *dystopi* som begrep dukket opp i Norge etter annen verdenskrig. Vi vet at begrepet har sin opprinnelse fra gresk hvor 'dys' og 'topos' sammensatt får betydningen: Et dårlig sted. Men hva ligger i begrepet dystopi? Og hva er en dystopi? I *Store Norske Leksikon* får vi dette resultatet når vi søker på 'dystopi':

'*dystopi*'; oppdiktet, fremtidig skrekksamfunn, skildring av et samfunn hvor dårlige krefter har fått overtaket, f.eks. i form av diktatur, kriminalitet eller miljøsammenbrudd. Dystopier brukes ofte i samfunnskritisk litteratur og film, både for å advare mot en mulig samfunnsutvikling og som satire over eksisterende trekk. Noen kjente dystopiske romaner er George Orwells *1984*, Aldous Huxleys *Vidunderlige nye verden* og Margaret Atwoods *Tjenerinnens beretning* (alle filmatisert). Dystopier beskrives ofte i science fiction, og særlig er slike skildringer sentrale innenfor undergenren cyberpunk.⁸ Se også utopi.⁹ (min note)

⁶ Sargent, Lyman Tower. 1988. s. XI *British and American Utopian Literature, 1516-1985. An Annotated Chronological Bibliography*, New York

⁷ *Metamorphoses of Science Fiction* fra 1979.

⁸ En retning innenfor science fiction som fokuserer på den dystre postindustrielle teknologien, og dens grad av dominans over mennesket. Retningen ble først nevnt som retning på 80-tallet. Begrepet ble første gang brukt i *Neuromancer* (1984) av William Gibson, som regnes som grunnlegger for retningen.

⁹ Kilde: <<http://www.sn.no>>. Nedlastet 23.9-2010.

Standarverkene – også de norske – har alle utopien med for "polariseringens" skyld, slik kan det virke som. I *The Encyclopædia Britannica* står det ikke oppført noe på Dystopia. Utopia derimot og *Utopian literature* er det flere artikler om. Genren er og blir undergravet av dens snille "lillebror". Beskrivelsene som går igjen i noen standardverk er: "pessimistisk form av utopien" eller "satirisk anti-utopisk roman".¹⁰

Etableringen av dystopi som begrep, kan ses som en uavsluttet prosess foreløpig. I vårt dagligdagse språk er det ikke innarbeidet, mens det i universitetskretser og andre litterære kretser er et velkjent begrep.

The Oxford English Dictionary oppgir i tillegg til den etymologiske greske opprinnelse også den første litterære sammenheng dystopi blir nevnt i. Det var den 12. mars 1868. Da brukte John Stuart Mill det for første gang i *Hansard Commons*.¹¹ Han etterlyser et begrep som kan beskrive dårlige, tenkte tilstander. Det kan virke som om utopibegrepet gjennomgår en forvandling på 1800-tallet, slik Ljungquist også mener: "Utopibegreppet under 1800-talet genomgår en betydelseforskjutning som innebærer at det i daglig tal alltmer kommer att förknippas med ett idealt tillstånd" (2001: 18). Dette skrev John Stuart Mill i *Hansard Commons* 12. mars 1868:

It is perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called *dys-topians*, or *caco-topians*. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favor is too bad to be practicable.¹² (min utheving)

Ikke før i 1952 dukker begrepet opp igjen i genreforskningens historie. I boken *The Quest for Utopia*, skrevet av utopiforskerne Glenn R. Negley og J. Max Patrick dukker Dystopia-begrepet opp igjen i omtalen av Huxleys *Brave New World* fra 1932. "*The Mundus Alter et Idem* is *Utopia* in the sense of *nowhere*; but it is the opposite of *Eutopia*, the ideal society: it is a *dystopia*, if it is permissible to coin a word" (1962: 294). Her er Dystopia forstått som en dikotomi til Eutopia – med forbehold skiver de – hvis man kan "coin a word". Med det menes at så lenge man kan "snu på ord" i den forstand at den ene siden av mynten alltid vil være det motsatte av den andre, kan man bruke Dystopia som forklaringsmodell til alt som *ikke* er utopisk. Vi kan derfor *ikke* si at begrepet er innarbeidet og allment begripelig i 1952. Det skal gå enda ti år før dystopien blir et vanligere begrep i litteraturgenrens forskningshistorie.

¹⁰ Se *The Longman Encyclopedia*, Harlow fra 1989, s. 11.

¹¹ *Hansard Commons* er et engelsk offentlig stortingsskriv særlig fra 1800-tallet.

¹² "Adjourned Debate" i *Hansard Commons* trykk nr. 1517/I fra 1868. Se litteraturliste for kilde.

Ti år senere, med Chad Walsh og hans bok, *From Utopia to Nightmare* fra 1962, blir dystopi som begrep hyppigere brukt enn noen gang tidligere. Begrepet blir brukt om en litterær verden som bør og skal fremstå som et mareritt. Han lager imidlertid et skille mellom forfatterens intensjon og leserens egen oppfattelse av teksten. Leserens interpretasjoner av tekstene er irrelevant i forhold til hva de som har forfattet tekstene har ønsket å fortelle. Walsh lager skillet hovedsakelig basert på den historiske kontekst, og dens betydning for tekstene. Forfatterens intensjon om å skape en ideell samfunnsstruktur kan for en moderne leser – 50 år senere – virke som marerittfremstillinger. Derfor bør forfatterens intensjon legges til grunn for lesningen når et Dystopia skal avdukes, mener Walsh. Den historiske samtid gjenspeiler samfunnskritikken for en bestemt periode og sted, og danner derfor et bilde av samfunnskritiske strømninger i verden og det som måtte fremstå som et marerittsamfunn i samtiden. Det er ikke dermed sagt at oppfatningen av dette samme Dystopia, slik vi leser det i dag, oppfattes likt av en moderne leser. Hvorvidt det er en marerittaktig fremstilling gjenstår å se, og spiller i dystopiens sammenheng ingen vesentlig rolle – så lenge forfatterens intensjon ikke var et dyds- eller idealsamfunn. Walshs forståelse av lesningen er noe jeg velger å bruke som et elementært grep og grunnlag for å lese alle dystopiske tekster. Det jeg ønsker å formidle er at det å lese noe dystopisk ikke nødvendigvis er en objektiv lese måte. Genren er perspektiverende og realismeforventende allerede før start. Det er derfor forståelig at noen kan oppfatte en roman dystopisk, mens den i en annen verdensdel, tid eller mental tilstand oppfattes som en fremtid med bedre samfunnsstruktur enn ens egen. Det er interessant å finne ut av hvem som oppfatter hvilke bøker som dystopiske, men det er en annen diskusjon.

Et historisk "hopp" fra 60-tallet til 90-tallet må gjøres, for på 1990-tallet blir dystopi som begrep hyppigere brukt i litteraturvitenskapelig sammenheng enn noen gang tidligere, etter kun å ha tjent under begreper som: utopi, satirisk utopi, antiutopi eller eutopi

The Oxford English Dictionary har denne definisjonen på 'dystopi':

An imaginary place or condition in which everything is as bad as possible; opp. UTOPIA (cf. CACOTOPIA). So **dys'topian** *sb.*, one who advocates or describes a Dystopia; **dys'topian** *a.*, of or pertaining to a Dystopia; dys'topianism, Dystopian quality or characteristics. (1989: 13)

The Oxford English Dictionary beskriver altså Dystopia som en motsetning til Utopia og som et fiktivt univers der alt er dårlig. Ordet *Cacotopia* benyttes igjen her, slik som også John Stuart Mill gjorde det i 1868. Kako (etymol. gr. 'dårlig', 'ond') sammensatt med τόπος (sted) er et

Dystopia (illested), men får tilleggsbetydningen ond. *Dystopi* og *kakotopi* er derfor ikke helt betydningsmessig sammenfallende.

Dystopi kan altså langt på vei både være en beskrivelse av en bokstavelig dårlig tilstand i Utopia eller en motsetning til utopien forstått som noe kritisk av det idelle innenfor den allerede etablerte utopiske genren. Grunnstrukturen i det antiutopiske skiller seg fra grunnprinsippene i det klassiske utopiske idealet. Og konseptet i denne "marginale" litteraturen bør og må ses på med andre øyne enn utopiske og uten prefikset anti, mener jeg. Det paradoksale med begrepsbruken anti-utopi er åpenbar. Anti viser til en motforestilling, mens utopien alltid ses på som et ideelt og bra sted. Derfor vil jeg forsøke å unngå bruken av lignende prefikser.

Vi ser at den formelle utformingen i utopien og dystopien er meget lik, men at grunnprinsippene den bygger på er forskjellige. Hvorvidt dystopien er en egen genre, eller om denne formen for litteratur kun kvalifiserer til bi-genre, anti-genre, eller en undergenre, er forskerne uenige om.

Ljungquist velger å ta et standpunkt, hvor hun regner det som egen genre, men som en undergenre av utopien – dette begrunner hun med at genregrenser ofte er flytende, og at tekstene (i alle tilfeller) bygger på den samme litterære visjonen. "Till stöd för detta ställningstagande kan man, menar jag, hänvisa både till at genregränser ofta är flytande och till at litterära utopier och dystopier både bygger på et slags visionär grund" (2001:21). Jeg velger derimot å vektlegge den litterære visjonen i litteraturen på en annen måte: Det er nettopp *på grunn av* litteraturens visjonære fundament det er grunnlag for å benevne den som dystopisk. Utopien har det samme elementet, men det betyr ikke at fordi dystopiske tekster også har det, bør de "forvises" til bi- eller undergenre. Jeg mener det blant annet *er* det visjonære som gjør tekstene dystopiske. Foruten andre tilnæringsmåter er dette et grunnleggende tegn eller egenskap ved teksten. (Les mer om *Visjonen* som kjennetegn i underkapittel 2.2.1.)

I et mangelfullt begrepsapparat gir behovet seg selv. Behovet for å beskrive et troverdig ubehag eller en realistisk dyster fremtid som samsvarer med et semantisk uttrykk, er formålstjenlig. Altså et sammensatt ord av *τόπος* og 'dys' eller 'kako', fremfor anti-varianter som 'eo' eller 'ού'. John Stuart Mills første og kjente bruk av begrepet Dystopia, etterlyser et slikt begrep som kan beskrive *dårlige, tenkte tilstander*.

Selv om Ljungquists argument er godt på mange måter, for å klassifisere dystopien som undergenre, er det enda et element som gjør at jeg velger å helle mot den motsatte

overbevisning – og det er vår samtids utvikling. I tråd med Mills ønske om et sammenbefattende begrep, er nå behovet for et begrepsapparat større enn tidligere. Genren kan sies å ha eksplodert de siste 15 årene – spesielt i Norge (se vedlagt appendiks over dystopier). Vi trenger et begrep som omfatter det tidligere "marginale litteratur"-området i litteraturen. Dystopiske skildringer av samfunnet har blitt "mainstream" og en del av samtidsforståelsen og mer enn tidligere kan vi snakke om en type litteratur som er gjennomgående misantropisk og dommedagspreget. Det er fordi litteraturen som sådan speiler samfunnet, og derfor danner et bilde av samtidens kritiske røster (les: politiske strømninger, holdninger og (over)tro). Den udefinerte postmoderne tidsepoke vi befinner oss i kan gjerne få den foreløpige karakteristikken: pessimismens tidsalder.¹³ Selv om 2010-samfunnet ikke er skapt på grunnlag av et krigsherjet bakteppe i nær fortid.

Jeg er ikke enig med Ljungquist i valget å se dystopien som undergenre. Jeg velger å tillegge genren større verdi, ved å vektlegge genrens samfunnskritiske nedslagskraft.

2.2 Forholdet til andre genrer

Hvordan forholder utopien og dystopien seg til science fiction? Genregrenser er flyttbare, overskridende, og uavhengige. Den feministiske utopiforskerens mor er den australske professoren Anne Cranny-Francis. For Cranny-Francis er leserposisjonen en viktig komponent i hennes analytiske bidrag til utopi/dystopi-genreproblematikken. Hun mener at leseren er den som bestemmer hvorvidt det som leses, er en utopi/dystopi eller science fiction. Samtidig kommer det frem at det ventes noe av leseren. Hun skisserer en tekstuell strategi som fokuserer på samfunnet samtidig som hun problematiserer leserens forhold til det samfunnet hun lever i og teksten. "[...] the description [...] positions the reader to perceive that description [...] as a *textual strategy in a work* which focuses [...] on her/his own society" (min utheving) (Cranny-Francis 1990: 119-120). Hun mener det ligger en implisitt tekstuell strategi i teksten. Cranny-Francis lager tydelige skiller mellom science fiction og utopisk litteratur og ser dem som to forskjellige genrer, men med likheter.

Utopiforskeren Gary Saul Morson og Cranny-Francis mener begge at det er leseren som avgjør om litteraturen skal betraktes som utopi/dystopi eller science fiction. Forskjellen er tydeligere mellom de to når det gjelder skillet mellom litterær dystopi og science fiction. Morson bruker Bradburys roman *Farhenheit 451* i *The Boundaries of Genre*. Dostoevsky's

¹³ Time Magazine kåret 00-tallet til: "The decade from Hell" i sin utgave 9. des. 2009.

"Diary of a Writer" and the Traditions and Literary Utopia (1981) og skriver at romanen både kan være en litterær dystopi og science fiction fordi genrebestemmelsen beror på leserperspektivet.

Universitetsprofessoren i sosiologi ved Universitetet i Virginia, Krishan Kumar, danner derimot et tydelig skille mellom de tre genrene utopi, dystopi og science fiction, i *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times* (1987). Utopien er den eldste genren, dystopien er en moderne utlegning av utopien og science fiction er en 1900-talls genre som dukket opp grunnet den teknologiske tilvekst. Ganske overfladisk er genrene skilt fra hverandre uten noen tyngre begrepsforklaring. Det kan virke som om fokuset hos de fleste utopiforskere ikke er annet enn å danne tydelige skiller mellom genrene.

Scienc fiction-forskeren Darko Suvin (Professor Emeritus ved McGill University i Canada) ser utopisk litteratur som undergenre til science fiction. I *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) begir han seg ut på en definisjon av utopigenren, men tydelig som underordnet science fiction:

Utopia is the verbal construction of a particular quasihuman community where sociopolitical institutions, norms and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis. (Suvin 1979: 49)

Definisjonen på utopien danner et tydelig skille mellom den reelle verdenen som forfatteren lever i, og den som deskriptivt etablerer seg i teksten. Dette fiktive universet og visjonære aspektet gjør at Suvin distanserer utopien fra det mytiske, ideologiske eller som en genre forbundet med religiøse forestillinger.¹⁴

Det kan virke som om mange av 1900-tallets science fiction-forskere helst ser at utopien og dystopien faller inn under science fiction-genren på en eller annen måte. Men her er jeg helt enig med Ljungquist om at dette blir problematisk – spesielt hvis vi vektlegger de tidligere litterære dystopier og utopier fra 1700- og 1800-tallet, da teknologien slik vi kjenner den i dag, er ikke-eksisterende, og nå bortimot ses på som en forutsetning for science fiction. Det er mer hensiktsmessig å se litteraturens utvikling som et hele, slik Walsh gjør det. En todeling av litteraturen skrevet på 1700- og 1800-tallet på den ene side, og 1900- og 2000-tallet på den andre blir en problematisk inndeling. Aksepterer man en slik deling, kan man også være tilbøyelig til å mene at genren har forsvunnet på bekostning av science fiction.

¹⁴ *Metamorphoses of Science Fiction* (1979: 42).

Holder vi oss inne med utopiforskeren Morson, som også mener at utopien er historiserende, trenger vi ikke frykte genrens undergang. Morson lager et skille mellom det parodiske/satiriske og det samfunnskritiske. Utopien består av et uforanderlig masterplott – som lukker meningsuniverset rundt seg. Det parodiske virkemiddel – som ofte er å finne i dystopisk litteratur (les mer i underkapittel 2.2.4) – danner foranderlige motplott som forstyrrer utopiens masterplott. Alle motplottene kjemper mot en ensbetydende og utopisk virkelighet og en kritisk posisjon. Det eksisterer som regel ikke bare ett masterplott i en dystopisk tekst, men flere motplott som forstyrrer den temporale og stedsrelaterte utopiske virkeliggjørelse.

Leserhenvendelsen i dystopisk litteratur er kompleks og ambivalent. Teksten henvender seg til den mistroiske leser og ikke den godtroende. I leseprosessen brytes det utopiske masterplottet og betydningsuniverset ned og blir negativt. Dette mener jeg er det første klare kjennetegnet på at boken man leser, er en dystopi. Dystopien oppleves som gjenkjennelig idet visjonen om verden oppfattes som noe negativt.

2.3 Genren som antinomisk

Den amerikanske litteraturkritikeren og utopiforskeren Frederic Jameson skriver i "Utopia and its Antinomies",¹⁵ at det er viktig å se utopi/dystopi-genrebetegnelse som *antinomiske*.¹⁶ Hovedpersonen Winston i *Nineteen Eighty-Four* (1949) skrevet av George Orwell ønsker seg vekk fra *Big Brother*, *the Party* og *the Thought Police*. Hadde han befunnet seg i et utopisk univers, hadde ikke dette ønsket vært gjeldende. I et utopisk univers ønsker man ikke, og drømmer *ikke* om noe annet enn det eksisterende samfunn man befinner seg i. Dette blir et bevis på at *Nineteen Eighty-Four* er marerittversjonen av utopien. (Les mer om dette i kapittel 3 om *Nineteen Eighty-Four*.) Ønsket og begjæret etter å leve i en verden som er ulik den bestående er nok et tydelig kjennetegn på dystopien. Et sted hvor ingen kontrollerer deg og til enhver tid vet hva du tenker, er et bra sted og dens dikotomi blir dystopien. Men fordi dystopien er antinomisk, må flere aspekter vurderes før man kan fastslå genre. Frederic Jameson mener at dystopisk er en måte å lese på, og derfor betegner en bestemt metodisk tilnærming. Han argumenterer for at den utopiske lesemåte bør utarbeide en *dobbel* hermeneutikk. Spørsmålet om hvorvidt, hvorfor og hvordan eldre utopier og dystopier

¹⁵ Kapittel 10 i boken: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science fictions* (2007).

¹⁶ Antinomi = strid mellom to forutsetninger

fremdeles kan gi kraft til ideologisk og sosial nytenkning, besvarer Jameson med at all kritisk (tekst)praksis burde involvere en *negativ* hermeneutikk. Det vil si at en lesning av en dystopisk tekst bør undersøke utopiske impulser, på samme måte som man i en utopisk tekst bør undersøke de dystopiske.

Den dystopiske litteratur består sjelden kun av pessimistiske tilløp. Det finnes positive trekk ved dystopien og negative ved utopien. Ofte støtter utopiske og dystopiske bevegelser opp under hverandre og kjemper sammen for tekstens hegemoni. Det er *både* utopiske og dystopiske aktiviteter som arbeider sammen og mot hverandre på en gang. De kjemper om tekstens hegemoni, hvor tekstens utopiske utgangspunkt vises i hva som må gjøres for å forandre samfunnssituasjonen akkurat nå, mens det dystopiske strengt tatt er fraværet av utopien. Likevel, når de fleste kjennetegnene i en tekst beror på pessimisme og negativitet, kan man si det er en dystopi fremfor utopi.

Nineteen Eighty-Four er en negativ fremtidsvisjon, den bygger på en nedgang- og forfallskildring som på mange måter har naturalistiske og realistiske trekk, noe som også er typisk for dystopi-genren. Det å skape et fiktivt univers, et totalitært, allvitende, operativt og i utgangspunktet (utopisk) system, blir gjennomgående dystopisk. Det operative system må fungere for at utopien skal gjennomføres, og det må gå på bekostning av alt og alle, ellers fungerer det ikke. Oceania (topset i *Nineteen Eighty-Four*) er ment som en utopisk visjon for borgerne i samfunnet, men oppleves negativt av de gjenlevende fritenkerne som bor der. Det er ikke det operative systemet i seg selv som er dystopisk, men menneskene som står bak og styrer systemet med jernhånd. Orwell viser at det er bakkemennene som skaper og bevisst bruker slike systemer og ikke nødvendigvis pliktmenneskene som lever i det diktatoriske regimet som bør være gjenstand for kritikk. Slik er det både i *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New World* og *Genesis*.

Frederic Jameson innarbeider et annet begrep i den samme tekst som nevnt tidligere. Et begrep vi kanskje kan spore tilbake til litteraturteoretikere som Slovsikj og Brecht, som også Suvin bygger videre på. *Underliggjøring* heter det hos Slovsikj. *Verfremdungseffekt* heter det hos Brecht. *Estrangement*¹⁷ heter det hos Suvin, Jameson har altså et lignende begrep: *World reduction*,¹⁸ som går ut på at det universet som fremmes for leseren gjerne er stilisert og karikert og derfor fremstår som overnaturlig og fremmed. Denne effekten som oppstår, "verfremdungseffekt" eller "engstrangement", er med på å skape et nytt perspektiv på

¹⁷ I *Metamorphoses of Science Fiction* (1979: 53)

¹⁸ I kapittel tre: "World reduction in Le Guin" i *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science fictions* (2007).

vår verden, fordi verden slik vi kjenner den fremmedgjøres i litteraturen. Dermed fremtrer "feilen" tydeligere for oss. Det fiktive universet ligner på vårt samfunn, men det er ikke reelt. Det som ligner blir synligere – gjennom fremmedgjøringen – å oppfattes samfunnskritisk og skremmende. De uvirkelige effektene har et frigjørende potensial for leseren, mener Jameson.

2.4 Den tematiske og dystopiske utvikling på 1900- og 2000-tallet

Mange av 1900-tallets tidlige utopier peker mer i retning av å høre inn under den dystopiske genre. Det er viktig å påpeke at den litterære dystopien som vokste frem etter første verdenskrig skapte nye tekstuelle strategier for lesningen av dem (jf. Ljungquist 2001:63). Morson diskuterer det lykkelige, men hjelpeløse folket i Dostojevskijs *Brødrene Karamasov* (1880) – som har lagt sin skjebne i makthavernes hender.¹⁹ Poenget med dette er å vise det meningsløse i overgivelse på denne måten. Ikke bare i denne historien, men generelt, fordi det står i sterk, paradoksal motsetning til menneskets frie vilje. Idealstaten som skildres viser et "ideologisk helvete" som gjør "steget från utopi till dystopi snubblande kort" (Ljungquist 2001: 63).

We,²⁰ skrevet i 1924 av Yevgeny Zamyatin, danner grunnlaget for mange senere dystopier. Denne romanen er på mange måter *den* første karakteristiske dystopi for 1900-tallet. Her skapes den spesielle, marerittaktige fremtidsvisjon. Overgangen til den nye verden i *We*, er også beskrevet på en måte som er typisk for Dystopia. Overgangen skjer gjerne gjennom en form for portal – slik at det blir en tydelig overgang fra den ene verdenen til den nye. Dette er ikke nytt for *We*. Helt tilbake til 1700-tallet finner vi dette kjennetegnet. (*Niels Klims reise til underverdenen* kan tjene som eksempel.) Den nye verden i *We* har påfallende mange likheter med Sovjetunionen. Den nye verden ligner vår egen, men den er så grusom og lite fristende at ingen mennesker ønsker å bo der. Verdenen som skildres er ikke lenger et utopisk ideelt sted, men ideell dersom den oppfattes ironisk og satirisk. Et kjennetegn som også skal vise seg å forbli ved genren etter *We*, er de detaljstyrte beskrivelsene av alle funksjoner og et organisert verdensherredømme, som står i motsetning til et ikke-organisert samfunn. Disse to verdenene skal vise seg å kjempe mot hverandre i en evig kamp, som den organiserte verden (den nye verden) bestandig har et overtak på. Bestemte regler om hva som

¹⁹ Krishan Kumar gjør noe lignende (1987: 118-124)

²⁰ *We* er en roman fra appendiks 1. Det vil være flere henvisninger underveis til bøker på denne listen uten videre introduksjon. Verkene fungerer i hovedsak bare som eksempler for å vise et spesielt kjennetrekke – og blir derfor ikke videre presentert.

er lov, og straff for å ikke følge reglene slavisk, er typisk for dystopien. Det er ofte tankekontroll, prekære samlivsordninger, og forbudt å dyrke selvet eller individet som sådan. Menneskene karakteriseres ofte som tenkende, revolusjonære individer – og dermed oppleves undertrykkelsen desto større. I *We* innarbeides numerologien som skal komme til å prege den dystopiske genren videre. Romanfigurene får ofte nummer og heter noe med tall eller kategorier. I *We* heter protagonistene D-503 og I-330. I *Brave New World* (1932) har de mennesketyper kategorisert etter egenskaper og intellekt. De heter Alfa, Beta, Gamma, Delta og Epsilon. I *Fahrenheit 451* fra 1953, er det tall allerede i tittelen. Personene fremstår upersonlige i og med nummereringen fremfor navn. Det gir et "klinisk" preg til karakterene, de mister personlighet og opptrer mer robotaktige. Individualismens tap på bekostning av det kollektivistiske er et gjennomgående tema i flere dystopier etterfulgt av *We*.²¹ Den fungerer som en mal på litterære dystopier som skal komme etter.²²

Det er viktig å være klar over at det finnes flere former for inndelinger innad i den dystopiske genren. Det vanligste er å gå ut i fra utgivelsesåret. Romanen tolkes og forstås i sin historiske kontekst (jf. Morson). Samtidens politiske strømninger er derfor med på å farge hva slags type samfunnskritikk som kommer frem av dystopien. Alt fra 1800-tallet regnes gjerne som én epoke, det samme gjelder 1700-tallet. Ellers er det vanlig å omtale og plassere de etter hvilket tiår de har blitt utgitt.²³ Den andre måten, som baserer seg både på utgivelsessår og tematisk innhold, har blitt en vanligere klassifiseringsmetode for 1900- 2000-tallet, og er med på å skape "typer" innad i dystopi-genren. Jeg skal nå kort skissere seks slike "tematiske typer" som fremkommer på 1900-tallet. Noen typer er tydeligere knyttet til sitt tiår enn andre, men de fleste temaer dukker opp igjen senere.

Den første og kanskje mest kjente typen er den utpregede (1) *politiske* dystopien. Den oppstår gjerne i kjølvannet av krigsherjede samfunn. Det siste eksempelet vi var innom var *We*, fra 1924. Mellom 1920-og 1940-tallet er altså den politiske tematiske vinklingen den vanligste. *Kallocain* av Karin Boye fra 1940 kan tjene som eksempel. Man er opptatt av totalitære og kollektivistiske samfunn, individets plass viskes ut. Dette temaet går igjen helt til slutten av 40-tallet.

²¹ I *We*'s modell følger blant annet: Aldous Huxley: *Brave New World* (1932), Katharine Burdeins: *Swastika Night* (1937), Karin Boyes: *Kallocain* (1940), George Orwell: *1984* (1949) og Ray Bradbury: *Fahrenheit 451* (1953) Standaren som kom med *We* er fremdeles ikke avskrevet som modell, for på 80 tallet kom Margaret Atwoods *The Handmaids Tale* (1985).

²² Det ville være hensiktsmessig å gjøre nærmere rede for *We*, men det er den samfunnskritiske tematiske linjen med *1984*, *Brave New World* og *Genesis* jeg ønsker å trekke frem i denne oppgaven. *We* fungerer kun som modell i denne sammenheng.

²³ Slik gjør jeg det i appendiks 1.

Den utpregede (2) *ideologiske* dystopien oppstår for å kritisere diktatoriske regimer eller ismer i praksis og oppfordrer ofte til revolusjon. *Animal Farm* av George Orwell fra 1945 kan tjene som eksempel her.

Den (3) *psykologiske* varianten er en tredje inndeling. Den fokuserer ofte på menneskets indre og kan fungere psykologiserende eller sosialantropologisk. *Lord of the Flies* av William Golding fra 1954 kan tjene som eksempel på en psykologisk dystopi. Andre gjennomgående temaer i denne perioden er verdens kollaps, på grunn av overbefolkning, eller fertilitet. Dette er typisk for 50-tallet. Gjennomgående er også temaer som omfatter økologiske katastrofer. Disse er ingen pasé, mest utbredt var de likevel på 50-60 tallet, men er å finne helt frem til 90-tallet og på 2000-tallet. Andre temaer som er spesielle for 50-tallet, men også frem til dags dato, er skildringene av masseutryddelse på grunn av kjernefysiske våpen. Dette temaet er ikke utdatert på noen måte, heller forsterket, spesielt det siste tiåret. 2000-tallets frykt for terror, folkemord og atomkrig er nå dagsaktuelle.

Dystopisk litteratur med et tydelig (4) *feministisk* perspektiv er en fjerde inndeling, og fokuserer gjerne på kvinnens seksuelle frigjøring. Dette er et relativt nytt tema, som gjerne oppstår i tråd med samtidige politiske trekkninger. *The Handmaid's Tale* av Margaret Atwood fra 1985, kan tjene som eksempel på en slik feministisk dystopi.

Den femte tematiske inndelingen er den (5) *postapokalyptiske*. Dette er kanskje den type tematikk de fleste, helt uproblematisk, vil assosiere med dystopien. Denne tematiske vinklingen er mer nærliggende i vår tid med hyppige naturkatastrofer og fokus på klimatiske verdensomfattende problemer. *The Road* av Cormac McCarthy fra 2006 kan tjene som eksempel her. Apokalypseteorien i år 2000 preget samtiden. Og selv statsministeren i Norge gikk ut med en pressemelding om hva man skulle gjøre dersom PC'en skulle skru seg tilbake til 00. Redselen for det utroligste ble reell for mange mennesker. Nå er kanskje det nærmeste vi kommer en apokalypse og dommedagsprofeti i nær fremtid Mayakalenderens beregninger om dommedag år 2012.²⁴ Slike samtidige temaer preger og kommer alltid til å prege den dystopiske litteraturen. Samtiden som et mareritt gestaltes i den litterære form av Dystopia.

Den sjetten typen er den (6) *menneskeutryddende*, den baserer seg gjerne på frykt for fertilitet, virus, pest o.l. *Syk pike* av Espen Holm 2009 kan tjene som eksempel her. Fertilitetstematikk var typisk for 50-tallet, men også dette har kommet tilbake.

Selv om man kan dele dystopien inn i "typer" på grunnlag av tematikk eller historisk samtid, er fellesnevneren alltid at den besitter en eller annen form for samfunnskritikk. De

²⁴ Nå nylig satt til 28.10-2012 i følge Mayakalenderforsker Carl Johan Callemann.

totalitære regimer og styresett som kritiseres i litteraturen er ofte lett gjenkjennelige. På mange måter er den dystopiske genre et foto på samtiden vi lever i og på den måten en historiserende genre, slik Morson ser den.

DEL II

2.2 Typologiske kjennetegn ved den litterære dystopien

Jeg mener å ha funnet noen typologiske kjennetegn ved dystopien. Ved hjelp av en kvantitativ lesning og komparativ analyse har jeg utarbeidet en liste med syv slike kjennetegn. Et omfattende og langvarig arbeid med genren og en gjennomlesning av mer enn 100 verk²⁵ – med alt fra *Penguin Island* (1908) til *Sweet and Sour Milk* (1979) – har gjort det mulig å samle et par kjennetegn. På mange måter er listen ufullstendig og bør ikke brukes som noen "sjekkliste" for å se om hvorvidt boken du har i hånden faller innenfor genren, men jeg synes likevel å falle tilbake på disse syv kjennetegnene hver gang jeg tror jeg har oppdaget noe nytt. Det er ikke like tydelige grenser mellom kjennetegnene som det kanskje umiddelbart kan virke som, de forutsetter gjerne hverandre og er ikke absolutte. De kan brukes som en tilnærming til dystopien, men ikke som ett metodisk begrepsapparat. *Syv typologiske kjennetegn ved den litterære dystopien:*

1. Visjonen

2. Leserens rolle

3. Samfunnskritikken

4. Det språklige uttrykket og de groteske virkemidler

5. Det antinomiske

6. Det misantropiske

7. Det selvrefleksive og rekontekstualiserende

2.2.1 Visjonen

Det første som tydelig kjennetegner dystopien (og utopien) er visjonsdiktingen. Det skapes et fiktivt univers – som ofte kan minne mye om noe man kjenner til – men som likevel ikke trenger å være transcendentalt. Med det mener jeg å si at visjonen ikke *må* være religiøs eller mytisk betinget. Visjonen blir et alternativt topos til det eksisterende. Darko Suvin beskriver visjonen som "this wordly other world" (Suvin 1979: 42). Denne bokstavelige andre verden – den være god eller dårlig – er en annen verden enn den vi kjenner til.

²⁵ Se liste over hvilke bøker som ligger til grunn for denne kvantitative og komparative lesningen i appendiks 1.

Visjonsdiktingen har likheter med reiselitteraturen. Protagonisten eller flere personer drar ut på en reise. På mange måter er dystopien en dannelsesreise. Et typisk kjennetegn for dystopien er at protagonisten gjerne går gjennom en dør, faller i et hull eller forsvinner gjennom en usynlig port for å komme til den *andre* fiktive verdenen. Overgangen/reisen går fra en verden som ligner vår, til et mer fiktivt univers – for så å fortsette sin reise inn i det fiktive. I et grovt utvalg av tre bøker som ligger langt fra hverandre i tid, kan vi se hvordan denne portalen fungerer som en inngang til den fiktive verdenen: I *Nils Klims reise til underverdenen* (1741) faller Nils Klim ned en brønn, i *The Lord of The Flies* (1954) krasjlander barna på en fremmed øy, i *Inn* av Thure Erik Lund (2006) går hovedpersonen gjennom noe som ligner et kloakkrør. Det skjer temporale hopp, både i rom og tid. Den nye verden som åpner seg blir mer og mer uhyggelig og marerittlignende etter hvert som man blir kjent med den. Det fiktive universet opptrer på mange måter som en utopi, (et bra sted) umiddelbart. Det er gjerne først etter at protagonisten oppdager at alt har gått på bekostning av det "perfekte" at universet fremtrer som dystopisk. Noen ganger kan det derfor være vanskelig å skille en utopisk visjon fra en dystopisk. En utopi kan virke dystopisk og omvendt, mye avhenger av leserposisjonen og i hvilken grad samfunnskritikken er tydelig. Det er ofte positive elementer i dystopien og dystre elementer utopien. Derfor er det best å holde fast ved det visjonære som kjennetegn, og ikke hvorvidt det er et bra *eller* dårlig sted som skildres. Det skapes et topos – i rom og tid – som kan minne mye om vårt eget samfunn.

2.2.2 Leserens rolle

For Cranny-Francis er leserposisjonen en viktig komponent i hennes analytiske bidrag til utopi/dystopi-genreproblematikken. Hun mener at leseren er den som bestemmer hvorvidt det som leses er en utopi/dystopi eller science fiction. Samtidig kommer det frem at det ventes noe av leseren.

Leserens rolle har stor betydning i dystopisk litteratur fordi interaksjonen mellom tekst og leser kan fungere og oppleves forskjellig. Visjonen er en konstruert virkelighet som leseren møter med sin egen erfaring og forventning. En ukjent samfunnskritisk røst for leseren som dukker opp, trenger til en eller annen form for anerkjennelse – enten det er gjennom bekreftelse, modifisering, eller total forkastelse – for at det samfunnskritiske skal fungere i neste ledd. Forventningene vekker interesse for det som skal komme mens modifiseringene får en retrospektiv effekt på det som allerede er lest. Dystopien aktiverer vår bevissthet, og

gjør at vi involverer oss i en virkelighet som ofte kan ligge langt borte fra vår egen. Det at ulike lesere påvirkes så forskjellig av samme tekst, viser hvilken kreativ prosess lesning er. Leserhenvendelsen henger sammen med det samfunnskritiske potensialet til litteraturen. Indirekte oppstår Leserposisjonen i det allegoriske forholdet mellom leserens egen virkelighet og det fiktive universet hun leser om. Fordi appellen i litteraturen til leseren er så sterk, former den en bevisst lesning – og i høyeste grad forutsetter den en lesekompetanse. Hvor sterkt det didaktiske preget og det emansipatoriske elementet med lesningen er, blir derfor forskjellig fra leser til leser ut i fra en slik type lesekompetanse (jf. Morson s. 138).

Det er ofte mange parabler i dystopisk litteratur (gr. *parabole*, sammenligning, blir i litteraturhistorisk sammenheng ofte forklart som en lignelse). Det er som om teksten roper etter tolkning. Litteraturen kan snu opp/ ned på ting – ved å yte motstand mot den bestående utviklingen i samfunnet. Det er når forsøket gjennomføres i praksis – teksten eksponeres for leseren – at parablene i teksten synliggjøres. Fortolkningsbehovet har ofte sin forklaring i tekstens paraboliske anlegg og subversivitet.

"Dystopisk" er en måte å lese tekst på. Før man begynner å lese kan det derfor være formålstjenlig å akseptere noen av disse lese-konvensjonene for å få mest mulig ut av litteraturen.

2.2.3 Samfunnskritikk

Det tredje tydelige kjennetegnet er det fiktive universets samfunnskritiske egenskaper. For å kunne lese teksten samfunnskritisk bør den alltid besitte en viss grad av realisme. Det fiktive universet må ligne vårt eget på én eller flere områder – enten det er fordi det er abstrakte likheter som at himmelen er blå når du ser oppover og jorden er den du går på, eller mer funksjonelle likheter som at skapningene som lever i det alternative universet ligner oss, eller åndelige likheter som viser refleksjoner og tanker, eller politiske/ ideologiske likheter som problematiserer og setter virkeligheten slik vi opplever den i et annet perspektiv. Samtidig må toposet i bøkene avvike noe fra slik vi oppfatter virkeligheten for å utløse fremmedgjøringseffekten, eller *World reduction* (jf. Jameson). Klarer romanen det, virker samfunnskritikken med ett mer slående. Fremmedgjøringseffekten som oppstår i det fiktive univers skaper avstand til virkeligheten, men vekker også interessen for den åpenbare kritikk. Effekten kan også gi en forløsende effekt, mener Jameson. Det er fordi den negative impulsen virker positivt på leseren i den forstand at man blir med på tankerekken. Paradoksalt nok kan

sterke scener og ekstrem pessimisme oppleves positivt for mennesket. Vi innser at vi ikke lever i en like fryktelig verden, som den som skildres. I Dantes *Divina Commedia* (skrevet en gang mellom 1308-21) må leseren bli med Vergil gjennom *Helvete* først, for så å kunne komme til *Paradiset*. Vi blir mer klar over de negative impulsene i samfunnet ved hjelp fra dystopisk diktning, men et pessimistisk syn på mennesket kan paradoksalt nok skape optimisme.

Dystopisk diktning har som regel en underliggende samfunnskritisk hensikt. Følelsen av at "faren er nær" for at den samme utviklingen skal skje i vårt samfunn er nærliggende, enten katastrofen allerede har inntruffet i romanen eller den kommer til å skje i fremtiden. Det er derfor det apokalyptiske ofte blir så tydelig. Dystre apokalyptiske fremtidsvisjoner advarer mot politiske utviklinger i samfunnet, eller mot naturkatastrofer som resultat av neglisjerte naturområder og/eller forurensing, eller totalitære styresmakter som vil være katastrofale for individ og demokrati. Det er ikke slik at ideologikritikken/samfunnskritikken bestandig er like lett å lese ut av teksten. Kritikken kommer gjerne til syne gjennom parabler. Negative trekk med vårt samfunn kommer frem ved å sidestille og sammenligne det med det fiktive. Det dystopiske topos kan fungere som et bilde på vår virkelighet. Denne fremstillingsmåten er særegen for den dystopiske genren. Kritikken oppleves ofte som uproblematisk å si seg enig i. Vi kjenner oss igjen og ser likheter til vårt eget samfunn. Og dermed blir konsekvensene som skildres av en eventuell ignorering overraskende logiske. Vårt samfunn fremstår plutselig som et bedre alternativ, enn det "positive" alternativet som skildres i boken. Det positive alternativet i boken *er* samfunnskritikken utført i praksis. "Det positive alternativet" er mareritttilstanden til protagonisten vi følger. En samfunnsaktuell og kritisk dystopi kan gi sterke Aha!-opplevelser.

2.2.4 Det språklige uttrykket og de groteske virkemidler

Det er ofte piktografiske elementer i tekstene. Bildene/logoene blir en del av det språklige uttrykket, og gjør at teksten som helhet oppfattes som en sammensatt tekst av bilder og ord. Det skapes en dialogisk fortellerstil, samtidig som litteraturen får et scenisk og performativt preg. Det er den forskjellige bruken av elementer i tekstene som gir et motspråk/selvreferensialitet i språket. Den japanske dystopien *Inter Ice Age 4* (1970) kan tjene som eksempel. Her bidrar bildene illustrativt til en annen betydning enn den tekstlige. De makabre bildene forteller en egen historie i historien, og utgjør et motspråk. "Den nye

verden" i dystopisk litteratur fremstilles ofte med hjelp av slike språklige performative uttrykk. Dystopiske tekster er ofte mer performative i sine fremstillinger, enn konstantive. Grunnet performativitetsgraden i dystopisk litteratur, oppleves den som en meget estetisk genre. Tekstene er *sammensatte*, hvor bilder og tekst opererer sammen.

Troen på at litteratur kan ha en protesterende funksjon, spesielt via språket finner vi for eksempel i Kjartan Fløgstads *Det 7. klima*. Språket og utformingen får ofte stor betydning for hvordan leseren oppfatter samfunnskritikken. Bildene som skapes ved bruk av visuelle virkemidler får også stor betydning for forståelsen. Det performative/visuelle virkemidlet er "en selvsagt", i samfunnskritisk-dystopisk sammenheng.

Hendelsene i dystopisk litteratur kan utarte seg på en blomstereng, men det er *ikke* særlig idyllisk der. Beskrivelser og hendelser er ofte makabre, groteske, forvrengte og ugjenkjennelige. Fordi det er et slikt spekter av gestiske komponenter og virkemidler, knytter dystopien an til andre genrer som grotesken og karnevalessken (jf. Bakthin), parodien (jf. Morson), reiselitteraturen, (jf. Melberg), visjonsdikning, satire, science fiction og ikke-litterære genrer som for eksempel film.

Det som undergraver det biologiske normale (det groteske) kan provosere. Det undergravende, groteske konsept om det biologisk forvrengte er et kjennetegn på Mikhail Bakhtins begrep om grotesken.²⁶ Det groteske uttrykket kan vise en ideologikritisk og samfunnskritisk posisjon. Det groteske i en roman fungerer som et maktspråk som genererer et subversivt motspråk. Motpolitiske agendaer i romaner kommer ofte frem gjennom et subversivt språk som latterliggjør politiske standpunkt og vender opp/ned på maktforhold. *Karnevalessken*²⁷ eller karnevalistisk litteratur fremmer en motkultur, fremfor den dominerende og (offisielle) kulturen i samfunnet. Den svake blir den sterke og vice versa. For Bakthin er denne karnevalistiske motkulturen viktig, og han betegner den som en grense mellom liv og død. Det groteske og karnevalistiske henger sammen. Kroppslig reduksjon hvor kroppsdeler vokser eller forsvinner, nære skildringer av kroppsåpninger, lyder, lukter og væsker, er alle kjennetegn på grotesken. Grotesken er et gjennomgående kjennetegn i dystopisk litteratur. Skildringer av Winston i *Nineteen Eighty-Four* har tydelige innslag av grotesken, hans radmagre kropp beskrives gjennom kroppslig reduksjon.

The creature's face seemed to be protruded, because of its bent carriage. A forlorn, jailbird's face with a nobby forehead running back into a bald scalp, a crooked nose

²⁶ Se "The Grotesque Image of the Body and Its Sources" I *Rabelais and His World* (1984)

²⁷ Begrep brukt mye om Kjartan Fløgstads romaner, speiler det omvendte samfunn – hvor den laveste rangerte, blir den som har makten. Gjennom parodi og humor latterliggjøres samfunnsstrukturer.

and battered-looking cheekbones above which the eyes were fierce and watchful. The cheeks seamed, the mouth had a drawn-in look. [...] He had gone partially bold. [...] There were red scars of wounds, and near the ankle the varicose ulcer was an inflamed mass with flakes of skin peeling off it. [...] The barrel of the ribs was as narrow as that of a skeleton: the legs had shrunk so that the knees were thicker than the thighs. [...] The curvature of the spine was astonishing. The thin shoulders were hunched forward so as to make a cavity of the chest, the scraggy neck seemed to be bending double under the weight of the skull. (Orwell 2000: 284)

Kroppslige beskrivelser, som dette eksempelet fra *Nineteen Eighty-Four*, er tydelige groteske kjennetegn.

Dystopisk litteratur har også gjerne parodiske elementer. Det parodiske kommer tydeligst frem der komedien og samfunnskritikken er like dominerende. Gary Saul Morson er opptatt av hvordan parodien bryter med utopien. Anti-utopisk er betegnelsen han bruker. Noe gjør parodien anti-utopisk. Hva? Morson mener utopien er uforanderlig med sitt masterplott og at det er viktig at utopien bevarer sin tidsløshet for at meningsuniverset skal kunne lukkes. Parodien kommer inn og forstyrrer utopien, både tidsmessig og temporalt og bryter derfor ned utopiens masterplott. Det parodiske element ødelegger utopien og gjør den anti-utopisk (les: dystopisk). Parodien har ifølge Morson en forstyrrende effekt på utopien, både temporalt og "toposlig". Parodien åpner opp for meningsusikkerhet. Man kan si at det parodiske og satiriske forstyrrer utopiens masterplott og gjør teksten dystopisk. Likevel er det viktig å nevne at ved å bruke humor, groteske elementer og samfunnskritikk som virkemidler kan det subverserende motspråket *mislykkes* fordi det vender opp/ned på maktforhold. Derfor er parodien et gjenkjennelig virkemiddel, men aldri vellykket når brukt for hyppig.

Dystopien blir på mange måter overnaturlig – fordi den besitter hemmeligheter om fremtiden ingen andre kan forutse. Det overnaturlige fremtids-toposet alarmerer og kritiserer fremtidig negativ utvikling. Dystopien knytter derfor bånd til science fiction. For å vise hvordan situasjonen vil eskalere må man i science fiction ty til fremtidsteknologi og avantgardevitenskap. Science fiction gjør seg godt på film, men også overgangen fra dystopi til film har vist seg heldig i flere tilfeller. Beskrivende bilder av *verdens undergang* gjør seg på filmleerretet. Film knyttes til science fiction og science fiction til dystopi.

Den dystopiske litteraturens språklige utforming er ofte performativ, grotesk og flermedial.

2.2.5 Det antinomiske

Utopiforskeren Jameson ser både utopien og dystopien som antinomiske: En strid mellom to forutsetninger. Ofte er det ingen regler i romanene, alt er lov – noe som speiler et idealsamfunn – og gjør at romanene ligger tett opp til utopien. Hvorfor oppfattes da disse utopiske fiksjonsutopiene som dystopiske? Det er kanskje et ideelt samfunn som skildres, men som regel er den ikke det for hovedpersonene. Det paradoksale og det som gjør det hele antinomisk er, at det er det "ideelle" samfunnet, som gjør toposet til et helvete. Det onde kan lett kamoufleres bak den "den gode hensikt". Provokasjon, ironi, humor, satire, grotesken og karnevalessken som virkemidler gjør at det utopiske preg raskt preller av. All motstand på det individuelle nivå skaper tilhørighet til *én* gruppe eller *ett* samfunn. Personene i romanene er *enten* for den nye verden eller mot. Den er derfor antinomisk på flere plan. Individualisme er en umulighet, noe som viser en mer dystopisk verden.

2.2.6 Det misantropiske

Et typisk kjennetegn på dystopisk litteratur er en misantropisk og pessimistisk holdning til samfunn og mennesker. En destruktiv holdning – som ett uttrykk for en psykisk tilstand – i synet på samfunnet og menneskets kontakt med samfunnet det lever i. Forutsetningen er at det må eksistere en eller annen form for menneskelignende aktivitet i samfunnet som skildres. "It must be a society – a condition – in which there is human (or some equivalent) interaction" (Sargent 1988: XVII).

Jeg synes å skimte en ny typisk misantropisk holdning i vår samtidslitteratur, men litteraturen er ikke dystopisk kun av den grunn. Misantropiske og destruktive samfunnsspeilinger er *ikke* umiddelbare litterære dystopier. Samtidsskildringer som omhandler den hvite manns ubehag over å være "mainstream", eller bare ubetydelig i et (for)velutviklet samfunn og av den grunn føler seg identitetsløs og fortapt, ulykkelig og bitter – er ingen selvsagt dystopi. La samtidsromanen *Fatso* (2004) av Lars Ramslie tjene som eksempel. Her finner vi en typisk, hvit og mislykket misantrop. Han er deprimeret, har dårlig holdning og får ikke til noe. Men dette er likevel ikke en roman jeg vil klassifisere som dystopisk. Ett kjennetegn er ikke nok, den mangler visjonen og er ikke særlig samfunnskritisk.

Mye av samtidslitteraturen skrevet etter 2000 har en pessimistisk og misantropisk holdning generelt – dystopien er utvilsomt i en oppblomstringsperiode.

2.2.7 Det selvrefleksive og rekontekstualiserende

Selvrefleksiviteten bidrar performativt til samfunnskritikken. Dystopisk litteratur eller samfunnskritisk litteratur som har som utgangspunkt å kritisere vår sosiologiske virkelighet, bygger på en visjon om at litteraturen kan forandre. Troen på dens effekt må være tilstede, først da kan litteraturen være subversiv og selvrefleksiv. Selvrefleksivitet i dystopiske romaner er enklest å oppdage hvis også de foregående kjennetegnene jeg har skissert er å finne i romanen. Litteraturen gir rom for selvrefleksivitet og den kan være subversiv på flere måter.

Samfunnskritikken aktualiseres fordi den er selvrefleksiv, performativ og indirekte. Ofte kan det være gjennom det performativt språklige, at samfunnskritikken ytres. Kvantitativ lesning har vist at dystopiske romaner alle fungerer på flere nivåer. Spesielt er det tydelig idet protagonisten kommer til det punktet hvor ubehaget for subkulturens tilværelse (som han gjerne befinner seg i) veier tyngre enn opprør mot den totalitære/politisk/undertrykkende styreform, som resulterer i handling. Omformingen fra tanke til handling skjer på flere nivåer og det er ofte ubehaget som er pådriver til aksjon mot det bestående – også i de litt nyere (samtids)dystopiske romanene. *Macht und Rebel* (2002), for eksempel, fungerer på mange nivåer på en gang. I det hovedpersonen kommer til det punktet hvor ubehaget med subkulturens tilsynelatende politiske aktivisme blir sterkere enn ubehaget med markedskreftene – som Macht er et symbol på – omformes det primære ubehaget til et middel for å nedlegge subkulturen. I denne omformingen kan romanen leses på flere nivåer. Den kan forstås som en kritikk av anti-korporative foretak, samtidig som en mer korporativ forståelse av at det subversive kan utnyttes kommersielt også er til stede. Det vil si kritikken av subkulturen også kan utnyttes til verdi i markedsandeler. Kritikken kan svinge begge veier. Den kritiske posisjon boken først har, blir umulig å opprettholde fordi det mangler et objekt for kritikken. Det eksisterer ikke noe overordnet mål, ønske eller fast objekt, verken tematisk eller narrativt, som resulterer i at boken får uendelige mange fortolkningsmuligheter. Det finnes på en måte alt for mye å kritisere eller ingenting. De mange nivåene av samfunnskritikk som gjør romanen subversiv gjør det vanskelig å finne hva som egentlig kritiseres.

Fordi genren gjerne er full av disse virkemidlene nevnt ovenfor, er det lett å forstå at så mange har blitt "gjendiktet" i et annet medium enn tekst, nemlig film. Men vi må forholde oss til den bokstavelige verden og dystopien som et tekstelig univers. Når vi har å gjøre med dystopier, har vi å gjøre med tekstlige univers: "Explicit reflection on textual practice is so

effectively integrated with the practice of the Utopian text that it seems a convention in itself" (Cranny-Francis 1990: 119).

Et annet element som også er meget gjenkjennbart i dystopisk litteratur er det *rekontekstualiserende* grepet. Andre verk eller litterære personer trekkes inn i teksten og utgjør en ny samlet helhet. Tidligere resepsjonshistorie og andre inneforståtte betydninger som hører navnene til, bringes inn i teksten og nye relasjoner dannes. Fordi litteraturen ofte rekontekstualiserer andre verk innen verket selv, forutsetter den en viss lesekompetanse for å kunne forstå referansene fullt ut, men den er ikke ekskluderende av den grunn. Det rekontekstualiserende grepet i tekstene kan ofte fungere humoristisk og gjør gjerne det fordi relasjonene virker absurde eller forvridde. ("Plato's Republic" i *Genesis*, kan tjene som eksempel – les mer om det i kap. 5). Rekontekstualiseringen skaper metanivåer i tekstene. Morson omtaler litteraturens typiske metanivå. Han benytter seg bevisst av prefikset anti. Morson klassifiserer dystopien som en anti-utopi:

Anti-Utopian are often rich in such *play* not only because, like the works of all anti-genres, the recontextualize the works of another genre, but also because their target – utopia – is itself a genre of threshold literature. (min utheving) (Morson 1981: 135)

Med *play* mener han her den selvrefleksive egenskapen slike anti-utopiske genrer ofte besitter, innenfor den fiktive ramme.

Det er ikke bestandig andre litterære romaner eller personer fra annen litteratur som figurerer i dystopisk litteratur, det kan også være virkelige personer, eller dagsaktuelle politiske agendaer. For å kunne lese dystopisk litterær fiksjon som en kritikk av samfunnet, er det viktig å bruke en litteratursosiologisk innfallsvinkel og ha ett samfunnskritisk perspektiv.²⁸

Koblingen mellom *litteratur–samfunn* bærer frukter. Vi påvirkes også mer av internasjonale faktorer nå enn før. Etter 11. september 2001 kan man tydelig se en ny trend i litteraturen. Ekspansjonen av dystopisk litteratur går hånd i hånd med den økende frykten for terror, atomkrig, og klimatiske katastrofer som truer samfunnet. Speilinger av samfunn skaper dystre visjoner og aktuell samfunnskritikk. En reaksjon på tilværelsen kan ofte være å bryte ut av samfunnsnormene eller gjøre oppgjør. Løsningene til

²⁸ Dystopiforskeren Keith Booker har skrevet flere "guide-bøker" til dystopisk litteratur. Hans bok fra 1994 *The Dystopian Impulse in Modern Literature – Fiction as Social Criticism* omhandler denne grenseskridende problematikken å lese fiksjon som samfunnskritikk.

protagonistene, som er å gjøre et opprør mot det bestående samfunn, kan ofte virke som absurde og uvirkelige løsninger, men nettopp ved å fremvise disse absurde løsningene viser dystopien sin samfunnskritiske nedslagskraft. En som bryter med samfunnet er protagonisten i *Doppler* (2005) av Erlend Loe og Thure Erik Lunds hovedperson i *Inn* (2007). De velger å flytte ut i skogen og forlate samfunnet slik vi kjenner det. I eldre dystopier er hovedpersonene gjerne mer defaitistiske. Begrunnelsen for det, er at de ofte har blitt til i krigsherjede eller diktatoriske samfunn. Protagonisten ser ingen andre utveier.

KAPITTEL 3 — *NINETEEN EIGHTY-FOUR*

Dette kapitlet vil hovedsakelig dreie seg om å etablere *Nineteen Eighty-Four* (1949) sitt tekstunivers (vil heretter forkortes *1984*). Den dystopiske genre har noen tydeligere genrekjennetegn enn andre. Selv om definisjonen på hva dystopisk litteratur er, fremdeles står litt åpent, fant vi i forrige kapittel flere tydelige kjennetegn som går igjen i denne formen for litteratur. I dette kapitlet skal vi se hvordan George Orwells *1984* bruker de typiske dystopiske genrekjennetegnene, for senere å aktualisere tematikken. Deretter vil den tyske filosofen Hannah Arendt (1906-1975) påvirke lesningen på en refleksiv måte. Utgaven som ligger til grunn for sitater i dette kapitlet er en faksimileutgave fra 2006 av førsteutgaven fra 1949.²⁹

3.1 Tekstuniverset

Historien om Winston Smith foregår i Oceania. Oceania er en av tre totalitære stormakter som stadig er i krig med hverandre. Skal de tre statene plasseres politisk-geografisk, vil Oceania hovedsakelig utgjøre Storbritannia og de engelskspråklige land i dag. Det er bestandig to stater som er alliert i krigen, men *hvilke* skifter stadig. *Airstrip One* er dominert av plakater og paroler med "WAR IS PEACE, FREEDOM IS SLAVERY, IGNORANCE IS STRENGTH" (Orwell 2006: 29), og der det ikke er plakater med diverse slagord for *Big Brother* er det teleslynger som overvåker alle menneskenes bevegelser.

Winston har som oppgave å omskrive og forfalske historiske dokumenter, slik at de til enhver tid stemmer overens med *the Party's* utsagn og propaganda. Problemet er bare at *the Party* forandrer standpunkt daglig. Det paradoksale med Winstons arbeidsdag i *Minitrue* (Ministry of Truth) er at arbeidet består av å destruere bevismateriale, endre avisartikler, og bl.a. slette menneskers identitet. Slik er alle departementene i Oceania bygget opp. Det er også paradoksalt at *Minipax* (Ministry of Peace) håndterer krigene og utarbeider planer om masse mord, *Miniluv* (Ministry of Love) utfører og planlegger terror, og *Miniplenty* (Ministry of Plenty) sørger for at det er konstant matmangel, samtidig som de annonserer at de til stadighet hever levestandarden. Det klassedelte samfunnet er tydelig preget av tankestyring og

²⁹ Alle sitater er hentet fra samme utgave.

overvåking. Winston er en del av det *Outer Party* (midtsjiktet i det hierarkiske privilegerte samfunnet). På tross av håndfast propaganda for å rette seg etter og tilpasse seg systemet, kjemper Winston i all hemmelighet mot det. *Thought Police* fungerer som et diktatorisk politi som konstant overvåker dine tanker.

Winston Smith skriver dagboksnotater – og vet at ved å gjøre dette er han så godt som død: "Thoughtcrime does not entail death: thoughtcrime IS death" (Orwell 2006: 30).

Winstons selvstendige tankegang er forbrytersk. Hans dagboknotatskriving karakteriseres både som *Thoughtcrime* og *Doublethink*.³⁰ *Doublethink* går ut på at man aksepterer to motstridende overbevisninger som korrekte samtidig. (*Doublethink* er antinomisk.)

Det gjenkjennelige dystopiske kjennetegnet med samlivskontrollerte inndelinger, er også å finne i *1984*. Man kan gifte seg, men ekteskapet forekommer kun for reproduksjonens skyld. De samme regler gjelder også for kjærlighet eller seksuell omgang – det er kriminelt. Winston forelsker seg i Julia. De innleder et forhold og leier Charringtons ledige rom i annen etasje. Dette er både *Crimethink* og en *Sexcrime* i følge *the Party*'s politikk. Sammen hater de *Big Brother* og lager konspirasjonsplaner i regi av den opposisjonelle motstandsbevegelsen: *The Brotherhood*. Bevegelsen ledes av Goldstein, *Big Brothers* erkefiende. Da de kommer i kontakt med O'Brien – en funksjonær i det *Inner Party* som de tror kan være en del av en motstandsbevegelse – faller de for fristelsen. Hatet til *Big Brother* er overveldende, og de befinner seg hastig midt i et opprør. O'Brien finner ut hvor langt de to er villige til å gå for *The Brotherhood*. Begge går med på å begå selvmord, drepe barn og svarer ja til hva det måtte være, bortsett fra å forlate hverandre, eller gå med på å aldri se hverandre igjen. Plutselig og uventet blir de arrestert og sendt til *Miniluv*. Winston blir plassert på en celle med mange andre mennesker og torturen begynner. Den psykiske torturen går hovedsakelig ut på angstfremkallelse og den fysiske: utsulting. Én etter én i cellen blir sendt til rom 101. Dette rommet blir beskrevet som det verste stedet som eksisterer på jord. Rom 101 er kun et rom, men på grunn av de psykiske påkjenningene og cellekameratenes beskrivelser blir rommet et bilde på selve inkarnasjonen av Helvete. På mange måter skaper rommet et illustrativt bilde på hva *Dystopia* innebærer og hva etymologien tilsier at det skal bety. John Stuart Mill etterlyste et begrep som kunne beskrive dårlige, tenkte tilstander. Rom 101 er en slik "dårlig tenkt tilstand" og et sted hvor Winstons verste tenkelige mareritt blir en realitet.

³⁰ Les om *doublethink* i del II, kap. IX – kapittel 3 av Emanuel Goldsteins bok.

Winston blir også presset til å tro at $2 + 2 = 5$ og lignende logiske umuligheter. Etter en stund begynner han oppriktig å tro at $2 + 2 = 5$. Han sier det ikke for å stoppe torturen, han mener det. Følelsene for Julia holder han derimot fast ved og av den grunn blir han sendt til rom 101. Der blir han eksponert for sin største frykt: Rotter.

You understand the construction of this cage. The mask will fit over your head, leaving no exit. When I press this other level, the door of the cage will slide up. These starving brutes will shoot out of it like bullets. Have you ever seen a rat leap through the air? They will leap onto your face and bore straight into it. Sometimes they attack the eyes first. Sometimes they burrow through the cheeks and devour the tongue.
(Orwell 2006: 299)

Like før de skal til å plassere en rotte på ansiktet hans, får han panikk, og sier det O'Brien vil høre: "Do it to Julia! [...] I don't care what you do to her. Tear her face off, strip her to the bones. Not me! Julia! Not me!" (Orwell 2006: 300). Her er det et tydelig vendepunkt i romanen. Det er på dette tidspunktet Winston bukker under for *the Party*. Hjernevaskingen og manipuleringen har nådd sitt mål og Winston elsker ikke Julia lenger, han liker henne ikke engang. Hele hans hjerte består nå av fullstendig kjærlighet til *Big Brother*.

3.2 Misanthropi og motstandsløshet

Romanen består av tre deler, med respektive åtte, to og seks nærmest like lange underkapitler i de tre delene. Del én viser en mann i begynnende opprør – og fungerer som en introduksjon til de faktiske forhold han lever under. Det ulmer lovbrudd og håp. I del to blir vi kjent med Julia og hans forhold til henne påvirker han til å tro mer og mer på en realisering av opprøret. Del tre viser konsekvensene av hatet mot *Big Brother*. Delen beskriver Winstons fangenskap og på mange måter individets død. Den dystopiske litteraturen har forbindelser til reiselitteraturen og har her et konkret eksempel: Reisen – "eller den klassiske dystopiske oppbygning" – er både kronologisk og sjelelig, og viser at oppgjøret blir en nødvendighet for den dramaturgiske helhet. Klimakset er oppbruddet med det bestående samfunn. I del én befinner han seg i fryktdfull tjeneste hvor pessimisme og depresjon preger hans hverdag – en typisk misantropisk tilstand. I del to forandrer pessimismen seg til håp, glede og handling, for så i tredje del å bli reversert, og bli en del av det han først var i opposisjon mot. Del tre viser håpløsheten, angsten og smerten som resulterer i total overgivelse. På denne måten knyttes begynnelse og slutt sammen i en sirkelkomposisjon. Romanen begynner med passivitet, for så å gå over i motstand, og ende i motstandsløshet.

3.3 Språklige uttrykk

I realistisk litteratur er det vanlig med ellipser (tidshull). Handlingen i *1984* har et fast og rytmisk driv, men i ellipsene kan det virke som om forholdet mellom historie og diskurs forandres temporalt. Det ligger stor verdi i disse øyeblikkene. Fortelleren kan få tiden til å virke som om den går "saktere" noen steder. Slik rytmevariasjon er også å finne i tilbakeblikkene. Fortelleren bruker tid på å beskrive personene Winston møter, men også i beskrivelsene finnes det slike tidshull. Hullene virker dypere og mørkere enn først antatt. Tilbakeblikk stoppes raskt av Winston selv, for at han ikke skal begå for mye *Thoughtcrime*. Beskrivelser av Winstons mor og hennes død fungerer som slike temporale tidshull, men de fungerer også som hull i fortellerhandlingen. Leseren må selv fylle ut det som ikke står beskrevet. Morens død er fremdeles mystisk for ham og plager ham både i drømme og i våken tilstand. Tilbakeblikkene som omhandler moren er spesielle – de er vanskelig for ham å huske.

His mother's memory tore at his heart because she had died loving him when he was too young and selfish to love her in return, and because somehow, he did not remember how, she had sacrificed herself to a conception of loyalty that was private and unalterable. (Orwell 2006: 32)

Ellipsene og tilbakeblikkene virker temporalt "lengre" og referatene mer ufullstendige. Språklig ser man at setningskonstruksjonene varierer mellom korte og lange, og temporalt får dette betydning for tidsfølelsen. I de lange setningskonstruksjonene fremkommer det flere tankesprang og indirekte diskurs.

Det er konsekvens i handlingen, én handling er gjerne grunnlaget for den neste. Den er kronologisk fremstilt, hvor ellipsene fungerer som "stillestående" øyeblikk, for så å gå over i vanlig tempo igjen. Slutten av romanen kan tjene som et annet eksempel. Temporalt fungerer den kort og er brått over. Forholdet mellom fortellerhandlingen og historien kommer til syne i den språklige utformingen: Historie og diskurs sammenfaller.

3.4 Panoptisk overvåking

Det velkjente konseptet "Big Brother" er for første gang ført i pennen av George Orwell. "Big Brother" som begrep har gått inn i språket vårt som et begrep om totalitær samfunnsovervåking. *Panopticon* er et sammensatt begrep som etymologisk stammer fra det

greske ordet 'pan' og 'opticon'. (*Pan-*, all-, altomfattende og *optike* betyr det som har med synet og gjøre, 'optike tekhnē' er betegnelsen på *synsvitenskap*).

Panoptisk betyr noe som gir fullstendig overblikk. Jeremy Benthams begrep om *Panopticon* fra 1791 videreføres av Foucault i *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975). Benthams Panopticon var opprinnelig et arkitektonisk forslag til et fengsel. I midten skulle det være et tårn gjennomstruktet av store vinduer som hadde innsyn i alle fengselscellene, formet i en sirkel rundt tårnet. Fangene i cellene skulle ikke ha innsyn inn til hverandre, kun ut mot tårnet. Fra sentraltårnet kan man se alt og alle, men ikke selv bli sett. Dette mente Bentham var et viktig maktvirkemiddel fordi makten dermed ble automatisert og avindividualisert. *Panopticon* er et maskineri som sørger for asymmetri, skjevhet og forskjell skriver Foucault.³¹ Videre skriver han at det fungerer som et slags "herredømmets laboratorium". Det ble gjort flere forsøk på en slik operativ fengselsstruktur og grunnet disse "altseende" observasjonsmekanismene, oppdaget man at innvirkningen på menneskenes adferd viste seg dyptgående. Uansett om man var morder, skoleelev, arbeider eller sinnsyk, viste systemet seg å fungere. Det var ingen fare for kollektive fluktforsøk, sammensvergelses, planlegging av nye forbrytelser eller gjensidig dårlig påvirkning. Hvis de var syke – ingen smittefare. Hvis de var sinnsyke var det ingen risiko for voldshandlinger. Det var ingen prating, ingen ulykker og ingen støy. "The panoptic mechanism arranges spatial unities that make it possible to see constantly and to recognize immediately [...] Visibility is a trap" (Foucault 1995: 200).

For at den panoptiske maktdiskurs skal fungere må den innsatte stadig være og vite seg observert (synbar). Deretter fungerer makten automatisk. Foucault skriver at det nærmest er overflødig å bruke systemet og derfor er det fullkomment. Maktens fullkommenhet ligger i det at man *tror* man blir observert. Det holder at muligheten for total overvåking er til stede, hele tiden. Dette fungerer spesielt godt hvis den som overvåkes ikke vet når den overvåkes, kun at en kan det til enhver tid. Slik er det også med *the Telescreen* i 1984 (toveis TV-mottager og sender). Winston vet ikke når han iakttas, men muligheten er konstant. Et av hovedkjennetegnene på det panoptiske i 1984 er *the Telescreen*:

"Smith!" screamed the shrewish voice from the telescreen. "6079 Smith W! Yes, *you*! Bend lower, please! You can do better than that. You're not trying. Lower, please! *That's* better, comrade". (Orwell 2006: 39)

³¹ Her henviser jeg til Alan Sheridans oversettelse *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (1995) s. 195-228.

Det dystopiske samfunnet kommer frem gjennom en slik panoptisk maktdiskurs.

Overvåkingen er total. *The Telescreen* og *Doublethink* blir symboler på en allvitende og alltid tilstedeværende overvåking. Det skildres en "omnipresence"- tilværelse som minner om det panoptiske fengsel, et syntetisk/kunstig fremstilt fengsel som ser deg når du sover, spiser, og ikke minst tenker.

Oceania er ment som en utopisk visjon for borgerne i samfunnet, men oppleves negativt av de som ennå ikke er helt innenfor *the Party*, fordi de ikke har blitt utsatt for samme press og manipulasjon som resten.

3.5 Det overvåkende og panoptiske gjennom språket

Det ikke-eksisterende, men personifiserte Storebror er *the Party*. Det ønsker total kontroll og gjennom *Newspeak* – et eget forenklet språk som skal erstatte det som nå eksisterer – kan det oppnås. Det er skapt for å begrense tanker og assosiasjoner. Alle ord som kan formidle noen form for frihet fjernes fra språket. *Newspeak* er hermetisk, uten synonymer og farge. Det skal ikke eksistere muligheter for andre forståelser av ord enn den forutbestemte. "The Newspeak word *good-thinkfull*. Meaning naturally orthodox, incapable of thinking a bad thought" (Orwell 2006: 138). *Newspeak* er et anti-deskriptivt språk som er så lite beskrivende at det vil gjøre det lettere å endre fortiden. Man trenger kun å bytte ut navn eller enkelte ord – og *the Party* beholder sin totalitære kontroll.

The Party har fjernet all form for kulturhistorie. Kunst og litteratur som får mennesket til å tenke på andre ting enn å være produktive er fjernet, for at man ikke skal kunne reflektere over hvordan ting var før den ikke-totalitære stat med *Big Brother*. Historiske analyser eller utforskning av fortiden er umulig. Bare litteratur som har en positiv effekt på *the Party*, er beholdt.

Newspeak er det konstruerte og offisielle språket i Oceania. Formålet med språket er å minimere folks tanker. Har man ikke ordene til å uttrykke hva man mener, kan man – i teorien – heller ikke tenke det. Dette er *the Party*'s tankegang. Vokabularet i *Newspeak* minimeres hele tiden fremfor å økes – bestandig med det samme formål, å forhindre *Thoughtcrime*. Reduksjonsmetodikken er interessant. Språket renskes helt ned til det semantiske – hvor det kun er ordets bokstavelige betydning som får bli igjen. Ordet "free" for eksempel beholdes, men den ideologiske, intellektuelle og politiske betydningen fjernes. Det er kun mulig å bruke ordet bokstavelig: "the car is free from snow". På den måten klarer *the Party* å minske

tankeassosiasjonene relatert til ordet. Noen ord beholdes, de fleste fjernes – med unntak av noen nykommere. *Newspeak* har sin base i den indoeuropeiske språkfamilien og den germanske språkgren. Det kan for en moderne engelsktalende anno 2010 virke ganske uintelligent – men ikke desto mindre alarmerende, hvis språket skulle bli slik. Tenk om språket vårt, gjennom et totalitært styresett, skulle kuttes ned til det meningsløse? *Newspeak* blir et ekstremt sterkt symbol på det totalitære styresett. *Newspeak* er bygget opp av A, B og C ordforråd-grupper.

A: Består av dagligdagse primære ord som spise, drikke, sove osv. Ordene besitter ingen form for tvetydighet, og kan derfor ikke benyttes i en politisk eller filosofisk sammenheng. Grammatisk kan alle ordene brukes som substantiv, verb, adverb eller adjektiv. Verb og substantiv har samme funksjon. Betydningen av for eksempel verbet "think" og substantivet "thought" dekkes begge av ordet: "think" – derfor benyttes bare "think" til begge formål. Målet er, uten språklig moral, å bli kvitt mest mulig bøyingsmønstre og konjunksjoner. Verbet: å kutte, henger gjerne sammen med ordet *kniv*, man sier jo gjerne at man kutter med *kniven*. Men, fordi meningen forblir den samme med bare ordet *kniv* – blir verbet å kutte overflødig og fjernes. Du må da si: å *knive* brød, for eksempel. Adverb har suffikset; *wise* og adjektiv; *ful*. *Speedwise* betyr fort og *speedful* betyr å være hurtig/rask. Noen av de vanligste adjektivene er fremdeles i bruk; *good*, *big* og *white* selv om de er i fåtall. De fleste adjektivene har suffikset *-ful*. Ingen adverb er i bruk, bortsett fra de som allerede ender på *-wise*.

Negasjon er vanlig, eller med andre ord: Den negative betydningen av et ord er alltid et mer riktig valg, enn et ord som baserer seg på noe positivt. *Un-* som et prefiks er vanlig, *ungood* og *unhappy* fremfor *unbad* og *unsad* – som peker på positive følelser. Det er alltid det gode som vendes til noe dårlig, fremfor det dårlige som vendes til noe godt. Man finner også prefikser som *plus-* og *doubleplus-* *post-* *up-* *down-*. Alle flertallsformer ender med *-s* eller *-es*. Gradbøyning av adjektiv gjøres ved å legge til *-er* *-est* *-good* *-gooder* *-goodest*. De eneste ordene som kan være uregelmessige er pronomener, demonstrative/deskriptive adjektiv og hjelpeverb.

B: Ordene i gruppe B består av ord dannet av politiske årsaker, for å skape en spesiell holdning til brukeren som velger å benytte ordet. Dette er alltid sammensatte substantiv-verb. For eksempel er ordet *goodthink* mye brukt. *Thoughtcrime* heter på *Newspeak*: *crimethink*. Her kan man se det samme som fra gruppe A at *thought* taper på bekostning av *think*. *Thought Police* blir *thinkpol*. Tanken bak det er at jo mindre man vet om for eksempel *crimethink*,

desto mindre tilbøyelig er man til å begå en forbrytelse. *Sexcrime* fungerer på samme måten. Jo mindre man vet om gal oppførsel, desto større er sjansen for lovlydighet. Hor, bedrageri, homoseksualitet og alt som ikke er normalt samleie mellom mann og kone med reproduksjon som eneste mål, blir vanskelig om ikke umulig å forklare hva er, fordi de nødvendige ordene for å beskrive dem ikke finnes. Ingen ord er likevel ideologisk nøytrale. *Joycamp* betyr i virkeligheten "forced-labour camp". Alle de fire ministrene har paradoksale betydninger, (se tidligere forklaring i underkapittel 3.1).

C: Ordforrådet består av vitenskapelige og tekniske termer, som kun benyttes av mennesker som arbeider innenfor disse spesielle områdene. De brukes sjelden/aldri i dagligdags tale. Det finnes faktisk ikke noe ord for vitenskap i *Newspeak*.

Språket i romanen er forskjellig fra det konstruerte *Newspeak*. *The Party's* agenda baserer seg på totalkontroll og mest mulig maktutøvelse. Språket er med på å avgjøre virkelighetsoppfatningen. Idet språket bevisst blir et virkemiddel for å minimere tanken, kan man slik som den tyske filosofen Wittgenstein mene at *språk avgjør tanke*.³² Den totalitære makt som utføres av *Inner Party*, kommer frem utad som et disiplinert demokrati, men er i virkeligheten et totalitært diktatorisk regime. De ønsker å dekonstruere språkets bruksområder til det minimale for å hindre tankevirksomhet. Bildet som gjengis på side 77 er en del av *Department of Homeland Security's* propaganda for å opprettholde og øke all overvåking. Departementet ordlegger seg på samme måte (og kanskje er den ideologiske tanken bak den samme?) som *Newspeak* i romanen. Nettsiden er <www.crimethink.com/supervision>. Virker det gjenkjennelig?

3.6 Samfunnskritikk og selvrefleksivitet

Det er flere samfunnskritiske røster i romanen enn den vist gjennom *Newspeak*. Det sammensatte bildet man sitter igjen med etter endt lesning er at alle disse innskrenkede regler menneskene må leve etter, går på bekostning av individets frihet. *Newspeak* er bare ett av mange slike kontrollerte innskrenkninger som er med å vise det sammensatte bildet av hvordan *hele* det operative systemet i romanen virker. Det som virkelig er av samfunnskritisk verdi er å se konsekvensene av slike omgivelser og hvordan det påvirker individet. Og

³² I Wittgenstein: *Filosofiske Undersøkelser* (orig. *Philosophische Untersuchungen*) For Wittgenstein, er *ideen* uløselig knyttet til *språk*. Boken ble utgitt posthumt i 1953, og består av tekster Wittgenstein skrev i perioden 1936-49. Denne ideen om tanken er å finne igjen i den kontinentale filosofiens fokus på språk som erkjennelsesmiddel.

hvordan den panoptiske maktdiskurs utøver sin kontroll over samfunnet, og spesielt hvordan makten opprettholdes og ikke erstattes av andre maktinstallasjoner. Den alarmerende utviklingen av samfunnet, som på flere enn én måte ligner vårt eget, fungerer samfunnskritisk. Fra tidligere fant vi ut at hensikten med dystopiske romaner eller diktning ofte *er* samfunnskritikken, enten fordi katastrofen allerede har inntruffet eller den kommer til å skje i fremtiden. Dystre apokalyptiske fremtidsvisjoner kan advare mot politiske strømninger og utviklinger i samfunnet eller mot totalitære styresmakter som vil få katastrofale konsekvenser.

Dystopisk litteratur er veldig ofte selvrefleksiv. Den består av polynivåer og mengder av paratekstualitet og rekontekstualiserer derfor annen litteratur innad i verket. (jf. Morson). Denne genrekonvensjonen passer *1984* spesielt godt inn i. Paratekst kan vise til interne relasjoner innad i teksten, men også til sosiale relasjoner utenfor teksten. Gérard Genettes (1987) begrep om *epitekst* er relevant i *1984*-sammenheng: Annen tekst som kan sies å være relevant for å forstå innholdet mellom permene i den boken man leser – men som ikke er å finne i den aktuelle boken. Har ikke leseren kjennskap til den sosiale, politiske, og krigsherjede samtid – mister boken noe av sin dystopiske verdi. Man må kunne forstå hva som kritiseres. Dette er en forutsetning. Det finnes mange direkte og indirekte referanser i *1984*. Jeg kommer ikke til å forfølge alle her.

Den litterære kontekst plasserer romanen i en tid hvor frykt for totalitære regimer var reell. Nazi-Tyskland i nylig fortid, Sovjet og Kina i nåtid, og en usikker fremtid formet den vestlige politiske bevissthet. Sovjetunionens totalitarisme eksisterte fremdeles.

Kommunistpartiet dominerte samfunnssystemet som var bygget på marxist-leninistiske prinsipper. Sovjetunionen er et eksempel på en totalitær stat som på mange måter ligner den staten vi møter i *1984*. Det totalitære system rettferdiggjorde overgrep mot egne innbyggere, okkupasjon av andre land, konsentrasjonsleirsystemet Gulag hvor millioner ble torturert og drept, etnisk rensing i en rekke land i Europa (spesielt under og etter annen verdenskrig) og fryktlige folkemord. Under Stalins styre ble trolig 20 millioner drept og torturert.

I kjølvannet av annen verdenskrig blir samfunnet i romanen aktualisert. Det er et totalitært regime som styrer tanker, handlinger og alt annet praktisk – et samfunn uten individualitet, uten individer. Ett menneskes verdi er lik null. Det er ingen tvil om romanens aktualitet i skyggen av Nazi-Tyskland og Marxist-Sovjet, men også i etterkrigstiden ble den sett på som et symbol på en fremtid som kunne bli repetisjon.

3.6.1 Selvrefleksivitet og leserens rolle

1984 er også selvrefleksiv på en annen måte. Dystopien forutsetter en lesekompetanse. *Hvordan, hva og hvilke* ting som vektlegges er i utgangspunktet forskjellig i de fleste romaner. Her kommer det performative inn igjen. Parolene legger føringer på lesningen: "BIG BROTHER IS WATCHING YOU" (Orwell 2006: 4). Det som gjør teksten performativ, gjør den også selvrefleksiv.

Romanen er også politisk-selvrefleksiv. Det kommer tydelig frem når Winston kommer til det punktet hvor ubehaget for subkulturens tilværelse (som han befinner seg i) veier tyngre enn opprør mot den totalitære/politisk/undertrykkende styreform, som da resulterer i handling. Omformingen fra tanke til handling skjer på flere nivåer. Og det er ofte ubehaget som er pådriver til aksjon mot det bestående. I det vendepunktet hvor hatet til *Big Brother* blir sterkere enn frykten for opposisjon, omformes hatet til et middel for å kjempe mot det totalitære. I denne omformingen kan romanen leses på flere nivåer. Romanen i sin helhet kan tolkes som en kritikk av totalitære regimer, terror, og den generelle panoptiske følelse – men deler av den kan ikke. Ved å bruke samme middel for å oppnå sitt mål, som det *Big Brother* gjør, blir kritikken øyeblikkelig grunnløs, fordi man velger å bruke samme metode. Under avhøret finner O'Brien ut hvor langt han vil ofre seg for å hjelpe *The Brotherhood* (motstandsbevegelsen), og både Julia og han ville begått selvmord, drept barn, torturert og stort sett gjort det samme som den totalitære makt *Big Brother* allerede gjør. Hensikten er ikke ond, men tanken utført i praksis medfører det samme som de selv oppjonerer mot. Romanen er selvrefleksiv fordi kritikken kan svinge begge veier.

Å lese *1984* kan for mange være en ekkel opplevelse, men likevel suggererende. Det er en bok mange har lest, fordi de føler de må, men aldri har lest igjen. Den gir innsikt i en verden og erfaringer om menneskelig ondskap man ikke kan forestille seg. På mange måter kan den knyttes til Holocaust og menneskelige erfaringer om utført ondskap/dårskap. *Banal ondskap*, ble først innført som begrep etter annen verdenskrig som et resultat av Hannah Arendts bok *Eichmann in Jerusalem: A Report on the banality of evil* (1963). Begrepet ble blant annet brukt som en beskrivelse på soldater som hadde kjempet for Quislings parti, Nasjonal Samling under krigen. Eichmann blir for Arendt et illustrativt eksempel på tankeløshet i et totalitært kollektiv samfunn.

Hannah Arendt har også skrevet om totalitarisme i boken *The Origins of Totalitarianism* (tysk. orig. *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft*, 1951) og ifølge Arendt er byråkrati en nødvendighet for å sikre makten i et totalitært regime, lik det som finnes i 1984.

Totalitarianism in power uses the state administration for its long-range goal of world conquest and for the direction of the branches of the movement; it establishes the secret police as the executors and guardians of its domestic experiment in constantly transforming reality into fiction; and it finally erects concentration camps as special laboratories to carry through its experiment in total domination. (Arendt 2004: 511)

Man kan tolke Arendt slik at menneskehetens fall er maktens opphav. Tapet av individets verdi, den individuelle tanke og frihetsfølelse går hånd i hånd med den totalitære makts overtagelse. I 1984 forsvinner det tenkende individ på bekostning av de fire tanke-ministrene. Det totalitære regimet som styrer all menneskelig virksomhet er resultatet av et slikt maktopphav. Arendts bok kan på mange måter tjene som eksempel på en vellykket kobling mellom virkelighet og fiksjon. Hun analyserer et totalitært samfunn og beskriver forholdet individ-stat. Arendts sakprosaistiske fremstilling av 1984s samtid, viser at en historisk tilknytning til romanens samtid, slik Morson mener man skal *ikke* er en dårlig kobling. På mange måter kan vi se at 1984 bærer preg av å være skrevet i sin tid, men likevel kunne si noe samfunnskritisk om en fremtidig utvikling. Litteraturen speiler noe reelt. Men hvordan kan en roman, en fiktivt univers virke så foruroligende? Det er nok kanskje fordi denne type litteratur kan speile virkeligheten bedre. Mye av årsaken til at 1984 har blitt oppfattet – og fremdeles blir oppfattet som alarmerende – er at samfunnet som beskrives er en "dårligere versjon" av vår ellers så velkjente demokratiske samfunnsoppbygging. "Versjonen" av vårt eget samfunn, fremtrer ikke som usannsynlig. 1984 fremviser hva som kan skje, idet ekstremistenes holdninger går fra tanke til handling. Det fiktive univers likner vårt eget, forfalt til det verst tenkelige. Dermed virker ikke lenger samfunnet like fiktivt som før. Skremselspropagandaen fungerer samfunnskritisk. Fiksjonen sier noe om virkeligheten, Arendt skriver: "It (totalitarismen) establishes the secret police as the executors and guardians of its domestic experiment in constantly transforming reality into fiction" (min tilføyelse) (Arendt 2004: 511).

I følge Hannah Arendt er det som skiller den onde fra den gode handling viljen og fristelsen til å utføre den. Spesielt er viljen til å styre andre en ond fristelse. Idet mennesket går fra å være et selvstendig individ til å bli en brikke i et større spill, opphører individualiteten. Det har skjedd i Oceania. Offisielt har de en demokratisk valgt leder – i

praksis et totalitært regime – muligheten for å ytre seg politisk er en umulighet. Uten kritisk sans følger alle pliktskyldigst og lydig sin "valgte" leder, samtidig som det individuelle ansvar går tapt. Alt er kollektivt. Man umenneskeliggjør seg selv i det man fraskriver seg alt ansvar.

3.7 Visjonen – det utopiske eller dystopiske mareritt?

Visjonen som kjennetegn er tydelig i romanen. Vi befinner oss i et fiktivt univers, som minner mye om vårt eget, men likevel et alternativt topos til det eksisterende, slik Suvin beskriver det. Det er imidlertid ikke en temporal portal som fører leseren gjennom tid og rom til en annen verden i 1984. Den fiktive visjonen begynner på side 1. og finnes kun her, i teksten – og har derfor ingen annen *direkte* referanseramme til noe utenfor teksten, det fiktive univers eksisterer bare mellom bokpermene.

Winston ser Julia i drømme, og beundrer måten hun tar av seg klærne på, fordi hun gjør det så tankeløst, uten bekymring, som om det ikke engang fantes noen regulerende makt.

With its grace and carelessness it seemed to annihilate a whole culture, a whole system of thought, as though Big Brother and the Party and the Thought Police could all be swept into nothingness by a single splendid movement of the arm. (Orwell 2006: 33)

Winston ønsker seg vekk fra *Big Brother, the Party* og the *Thought Police*. Hadde han befunnet seg i et utopisk univers hadde ikke dette ønsket vært aktuelt. I et utopisk univers ønsker man ikke, og drømmer *ikke* om noe annet enn det eksisterende samfunn man befinner seg i. Dette blir et bevis på at 1984 er marerittversjonen av utopien. Ønsket og begjæret etter å leve i en verden som er ulik den bestående er et tydelig kjennetegn. Ønsket om et sted der ingen kontrollerer deg, eller til enhver tid vet hva du tenker, er ikke oppnåelig og viser heller fortvilelsen. 1984 er antinomisk. Forutsetningene i og mellom de forskjellige nivåene i romanen gjør at "striden" mellom det utopiske og det dystopiske virker antinomisk på teksten. Fredric Jameson mener at "dystopisk" er en *måte å lese på*, og betegner en metodisk tilnærming til slike tekster. Han argumenterer for at den utopiske lese måte bør bestå av en *dobbel* hermeneutikk, og at all kritisk teksttolkning bør involvere en *negativ* hermeneutikk som undersøker utopiske impulser. Med andre ord: Hvis vi forutsetter det antinomiske i 1984, ved å gå ut i fra utopien, men lese den mistroisk, er det lettere å finne de positive innslagene. Da kan man se at 1984 ikke kun er misantropisk. De positive og negative impulsene i teksten danner tydelige skiller mellom de utopiske og dystopiske antydningene, men litterært kjemper de sammen om tekstens hegemoni.

1984 er en negativ fremtidsvisjon, den bygger på en nedgang- og forfallskildring som på mange måter har realistiske trekk. Derfor er de fleste impulsene i teksten tegn på dystopien fremfor utopien, på grunn av tekstens misantropiske, pessimistiske og negative anlegg. Det å skape et fiktivt univers, et totalitært, allvitende, operativt og i utgangspunktet (utopisk) system, blir gjennomgående dystopisk. Det operative system må fungere for at utopien skal gjennomføres, og det må gå på bekostning av alt, ellers fungerer det ikke. Derfor kan man si at en metodisk tilnærming – bevisst lese måte (jf. Jameson) – kreves av genren. Oceania er ment som en utopisk visjon for borgerne i samfunnet, men oppleves negativt av de gjenlevende fritenkerne som bor der. Det er ikke det operative systemet i seg selv som er dystopisk, men menneskene som står bak og styrer systemet med jernhånd. Orwell viser at det er bakmennene som skaper og bevisst bruker slike systemer som bør være gjenstand for kritikk og ikke menneskene som uheldigvis lever i det diktatoriske regimet

3.8 Overvåking og aktualisering

Leser vi *1984* på en slik "negativ hermeneutisk" måte, kan denne eldre dystopien fra 1949 gi fornyet kraft til vår samtidskritisk-politiske tenking (jf. Jameson). Romanens skremselspropaganda begynner igjen å bli skremmende relevant. Eftervirkningene av 11. september har gjort overvåking av enkeltmennesket til en selvfølge. Orwell har hatt et ønske om å fremvise en tendens. Han advarte mot et samfunn hvor alle ville være gjenstand for overvåking, spesielt var tapet av anonymitet viktig for ham. Han mente riktignok at det ikke bare var negative ting å si om et slikt samfunn. Overvåking og kontroll kan gi en enorm trygghetsfølelse. Likevel er det ofte *trygghet* som argument – gjennom sikkerhetstiltak og paroler om kriminalitetsbekjempelse – som overstyrer tapet av anonymiteten i vårt samfunn. Det foruroligende med denne typen overvåking er at kompetansen er varierende når det gjelder kunnskap om individets rettigheter. Dermed er det ofte i praksis snakk om en falsk trygghet.

I vårt samfunn har elektronikk og digital teknologi enorm plass i forhold til hva det hadde på Orwells tid. Likevel var han klar over tendensen allerede da.

Romanens overordnede tematiske aktualisering – overvåking, tap av anonymitet og totalisme på bekostning av demokratiet – utdypes i kapittel 6, sammen med *Brave New World* og *Genesis*' tematiske aktualisering.

KAPITTEL 4 – *BRAVE NEW WORLD*

I dette kapittelet skal vi se hvordan Aldous Huxleys *Brave New World* fra 1932 bruker de dystopiske kjennetegnene. Den kliniske fremstillingsprosessen av mennesker på "samlebånd" kommer frem som et overordnet samfunnskritisk tema. Lykke versus individ vil også bli problematisert i dette kapittelet. *Brave New World* har en omfattende resepsjonshistorie. Jeg kommer ikke til å redegjøre for den. Utgaven som ligger til grunn for sitater er fra 1977 og er 27. opplag av førsteutgaven. Alle sitater er hentet fra samme utgave.

Handlingen i romanen finner i sted i London i det 26. århundre. Reproduksjonsteknologien/ bioteknologien har nådd sitt klimaks når det gjelder utvikling. Menneskene som lever i dette samfunnet er bekymringløse, det finnes ikke fattigdom eller krig, sult eller tørst, savn eller depresjon. Noe som kanskje kan virke utopisk ved første øyekast. Men det finnes heller ingen kjærlighet eller tankefrihet. Både det onde og det gode er fjernet slik at alle menneskene skal kunne leve i nøytralitet – og slippe å føle på hvordan det er å være ett tenkende menneske. Dette viser med en gang to tydelige temaer, samfunnskritiske problem og/eller mål med teksten – det *etiske problem* knyttet til den *teknologiske utvikling*.

4.1 Visjonen

Fremtidsvisjonen er tydelig i *Brave New World*. Et av visjonens premisser er at handlingen finner sted i fremtiden. Den dreier seg om Jorden, slik vi kjenner den, men året er 632 A.F. (After Ford). Industrimagnaten og bilprodusenten Henry Ford (1863-1947) får derfor en viktig rolle i den fiktive verden. $1947 + 632 = 2576$. Vi befinner oss altså i det 26. århundre e.Kr. – 566 år frem i tid regnet fra år 2010. Da boken kom ut i 1932 var fremtidsvisjonen hele 644 år frem i tid.

Det er en tydelig gudsdyrkelse i *Brave New World*. Men det er ikke Gud, slik vi kjenner ham fra kristentroen, men en feiring av Ford. Det religiøse symbolet i romanen, T-modellen ligner et kors (†), men øverste del er avkappet, slik at den nå ser ut som en T.

Ford er Gud "Thank Ford" (Huxley 1977: 71), men Ford kan også forstås som Freud:

Our Ford – or our Freud, as for some inscrutable reason, he chose to call himself whenever he spoke of psychological matters – Our Freud had been the first to reveal the appalling dangers of family life. The world was full of fathers – was therefore full of misery; full of mothers – therefore of every kind of perversion from sadism to chasity; full of brothers, sisters, uncles, aunts – full of madness and suicide. (Huxley 1977: 41)

Spesielt med henblikk på de seksuelle ritualene i romanen er koblingen til Freud forståelig. *Fords day* er til ære for Ford/Freud. Tolv individer deltar, seks kvinner og seks menn som sammen inngår i en felles seksualorgie til ære for Ford i en *Soma*-rus. Somatablettene kan inntas på flere måter. Du kan spise jordbæriskremsoma, i tablettform eller blandet i hva det skulle være. Soma fungerer også som et antidepressiva.

Orgy-porgy, Ford and fun,
Kiss the girls and make them One.
Boys at one with girls at peace;
Orgy-porgy gives release. (Huxley 1977: 75)

Det seksuelle aspektet er meget tydelig i boken. Det er som det underliggende drivet i mennesket, blir dets eneste glede. Å ruse seg, lytte til og innfri alle begjærets lyster definerer lykke for dem. Det er riktignok noen regler knyttet til fri seksuell omgang. Man kan ikke under noen omstendigheter ha sex uten beskyttelse. (Huxley 1977: 63) Her skiller *Brave New World* seg fra 1984. Menneskene i *Brave New World* skal ikke fremstilles på den naturlige "gamle" måten med naturlige familierelasjoner. Det er ikke lov til å føle tilhørighet til en mor, far, søster eller bror. Språket er performativt, poetisk brukt til å skille mellom (post)moderne språk og antydningen av vår pre-moderne verden:

'My baby. My baby . . .!'
'Mother!' The madness is infectious.
'My love, my one and only, precious, precious...'
Mother, monogamy, romance. [...] No wonder those poor pre-moderns were mad and wicked and miserable. Their world didn't allow them to take things easily, didn't allow them to be sane, virtuous, happy. (Huxley 1977: 43)

Familietradisjoner fremvises som intet annet enn galskap og roten til all elendighet. Fordi handlingen foregår i fremtiden og ikke i nåtid kommer det futuristiske og dystopiske trekk frem – *visjonen* om det fremtidige samfunn. Ford fungerer som samfunnets store filosof og gud, og blir et uttrykk for den kapitalistiske verden. Eksemplifisert gjennom en av bilindustriens største, som var med å revolusjonere industriell produksjon. Kapitalismen i romanen er ikke konkurransedyktig, men styrt av et enevælde og er antiliberal. Premissene

som styrer samfunnet, er bygget opp av en ideologi som kun går ut på sosial nytte og industriell produksjon, slik kan arbeid og konsum fungere uanstrengt. Samfunnet er konstruert slik at det ikke eksisterer noe *Jeg*, eller noen form for individualisme. Individet har forsvunnet på bekostning av det kollektive produktive samfunn hvor mennesket er redusert til et fornybart produkt. Den programmerte personlighet er kun interessert i oppnåelsen av fullstendig hedoni og lykke. Alt annet er sett på som unødvendig og derfor fjernet. Det unødvendige, ukomfortable, smertefulle, vanskelige – alle de sosiale begrensinger med normer og regler, er fjernet for at alle samfunnsborgere hele tiden skal ha det bra. Noe som i utgangspunktet oppfattes som et utopisk samfunn – et samfunn der alle har det bra og hvor det onde ikke eksisterer. Det paradoksale er likevel til stede. For i det øyeblikk et slikt utopisk samfunn påtvinges det tenkende vesen, går det på bekostning av hva det vil si å være menneske. Individet går tapt. Selvrealisering finnes ikke. Likegyldigheten til det moralske og etiske aspekt med en slik livsform må forbli likegyldig, og for å beholde en slik sinnstilstand hos alle må lykkerusen opprettholdes for enhver pris. Da vil det ikke være plass eller vilje til å utøve motstand mot det bestående, eller stille kritiske spørsmål ved en slik utopi utført i praksis. Alle barn programmeres derfor gjennom biologiske, kjemiske, fysiske og også senere psykiske fastlagte prosesser. Det kollektivistiske og det funksjonelle har tatt over for det tenkende og kunstneriske *jeget*. Bøker er blitt forbudt og slik vi kjenner litteraturen i dag, utslettet.

Brave New World kan minne mye om vårt eget samfunn, men er en tydelig fremtidsverden. Fremtid som tema er fremtredende i romanen. Elementer som for eksempel drosje som ankommer på taket eller et rakettfly som kan fly 1250 km. i timen er fremtidige visjonstrekk i romanen. Slike fantastiske fremtidselementer, som for eksempel drosje på taket, er med på å undergrave dystopien, og fremme den som science fiction. Likevel, så lenge det realistiske ikke går tapt i overdrivelsen av "den nye verden", synes litteraturen å synliggjøre vår egen.

4.2. Fortellerteknikk og språk

Romanen har en 3. persons aural forteller. Fortelleren har full kjennskap til alle personene, men *ikke* tilgang og kjennskap til karakterens innerste tanker. Han presenterer en handling han selv ikke tar del i. Han virker nøytral, uten å fremstille meninger eller holdninger til det som hender. Det er en relativ pålitelig forteller med narrativ autoritet, fordi han blir en stemme

som kun gjengir det leseren selv ville kunne oppleve, hadde hun vært der sammen med karakterene.

Bernard Marx er vår mannlige protagonist, Lenina vår kvinnelige, John figurerer mest i siste del av boken, og blir vår andre mannlige hovedperson i tredje del som "the Savage". Historien forløper kronologisk, med unntak av et par frempek, slik som denne: "'like asphalt tennis courts', Lenina was *later* to explain" (min utheving) (Huxley 1977: 93). Både i stil og komposisjon ligner *Brave New World* på det "klassiske oppsettet" for en dystopi, eksemplifisert med romanen *We* (se kapittel 2).

Romanen består av 18 kapitler og kan deles inn i tre hoveddeler.³³ Den første delen er en introduksjon av "The World State" hvor vi blir kjent med "The Hatchery". I andre del blir vi kjent med at det finnes en *annen* verden utenfor den vi nå har lært å kjenne som: "The World state". Her bor det statsløse mennesker som lever utenfor det institusjonelle samfunnet og den velkjente teknologien. De som er født på den naturlige "gamle" måten. Dette stedet heter "Savage Reservations" og menneskene som bor her kalles for "Savages". I tredje og siste del opplever leseren at en av "The Savages" oppsøker "The World State" og det ender tragisk for en av protagonistene (John) som ser det som eneste utvei å begå selvmord.

Språket i romanen er poetisk. Flere steder anvendes bunden form og fungerer som paroler i diktform innad i teksten. Flere av disse skal fremføres som ritetekster til ære for Ford. Det er en taktfast metrikk i disse poetiske parolene, som kanskje med fordel kunne vært analysert alene.

Feel how the Greater Being comes!
Rejoice and, in rejoicings, die!
Melt in the music of the drums!
For I am you and you are I. (Huxley 1977: 73)

Det er enkle enderim, men de fungerer etter formålet. Alle skal si dette samtidig inne i et rom, i samme taktfaste rytme. Og det er ikke vanskelig å forestille seg hvorfor og hvordan effekten blir suggererende når disse fire linjene sies samtidig, fort og i stadig repetisjon. Ved å benytte seg av disse performative pausene i teksten, får man en enda sterkere emmen følelse av hvordan disse menneskene har blitt manipulert. Det performative er til stede i språket og brukes aktivt for å oppnå en teatralisk effekt. Det er ikke bare de opplagte stedene hvor teksten bryter ut i diktform at språket er performativt, flere steder ellers i teksten er språket pakket inn i poetisk-estetisk drakt:

³³ Denne oppbygningen er meget vanlig for romaner generelt, men viser seg gjennomgående for all dystopisk dramaturgi.

'My baby. My baby . . .!'

'Mother!' The madness is infectious.

'My love, my one and only, precious, precious...'. (Huxley 1977: 43)

Det er ikke bare i de tydelige typografiske forskjellene med "diktformene", teksten fungerer poetisk. Bernard vil ikke spise *soma*-tabletter. Lenina forstår ikke hvorfor, og sier noen innlærte ord: "a gramme in time saves nine" (Huxley 1977: 79).³⁴ Han blir irritert over reglen, men Lenina forstår det ikke og innskyter nok en gang: "Remember one cubic centimetre cures ten gloomy sentiments" (Huxley 1977: 79). Og da svarer Bernard: "Oh, for Ford's sake, be quiet!" (Huxley 1977: 79). Huxley har et presist språk. Det er levende og fylt av assosiasjoner og på grunn av det logiske og kronologiske hendelsesforløp er det ikke vanskelig å forstå Bernards irritasjon i foregående sitat.

4.3 Bokanovskys prosess

Brave New World begynner med at en studentgruppe vises rundt på laboratoriet: *The Hachery*, og en av studentene spør direktøren – Director of Hacheries and Conditioning (D.H.C.) – hvor fordelene med en *Bokanovsky-prosess* er. "One of the students was fool enough to ask where the advantage lay" (Huxley 1977: 18). Dette sitatet viser med en gang hvor sympatien hos direktøren ligger, for synspunktet til studenten blir vridd slik at det virker som om alle som stiller seg kritisk til en slik prosess – enten det er moralsk eller praktisk – blir idiotisert. Svaret studenten får, lyder slik: "Bokanovskys prosess is one of the mayor intruments of *social stability*" (min utheving) (Huxley 1977: 18). Og D.H.C. føyer til: "the principle of mass production at last applied to biology" (Huxley 1977: 18). Rekorden fra dette anlegget er 1612 mennesker fra en enkelt eggstokk!

Menneskene i romanen har alle kategoriske navn. Man heter Alfa, Beta, Gamma, Delta eller Epsilon. (De fem første bokstavene i det greske alfabetet). Det er kun Gammaene, Deltaene og Epsilonene som fremstilles gjennom *Bokanovskys prosess*. Ett egg, (ett embryo) fra en kvinnes eggstokk kan bli til 96 mennesker, hvis alle spalteprosessene underveis er vellykket. "Ninety-six identical twins working ninety-six identical machines!" (Huxley 1977: 18), skryter D.H.C..

³⁴ Gjennom Hypnopædia (sovelære) da hun var baby har hun lært utallige regler.

Bokanovskys prosess foregår i korte trekk slik: Fosteret begynner å vokse i sitt leie av bukhinne. Det tåler bare litt lys, (slikt lys som når man fremkaller film/mørkeromlys) og tilsettes galtnmage og hestefosterlever-ekstrakt. 30 prosent av de kvinnelige fostrene får utvikle seg normalt, resten tilsettes en dose mannlig seksualhormon og blir sterile. De er av normal vekst, men de har skjegg. Det finnes flere undergrupper som dannes, og de skapes for spesielle formål og arbeidsoppgaver. De lever ikke svært lenge, men det var aldri intensjonen da de ble skapt. D.H.C. mener at dette bringer oss ut av en slavisk etterligning av naturen. Vi kan selv forme og bestemme menneskets utseende og formål. Dess lavere kaste de kommer fra – hvorvidt de blir Gammaer, Deltaer eller Epsiloner – dess mindre surstoff får de under fosterutviklingen. Hvis man bare gir 75 prosent surstoff under utviklingen får man dverger, og under 70 prosent blir samtlige vanskapte og uten øyne. "We decant our babies as social human beings" (Huxley 1977: 22), sier D.H.C.. Den forvrengte utopien hvor mennesket selv kan skape andre mennesker i sitt bilde, er en tydelig advarsel mot den bioteknologiske utvikling. Den utopiske tanke må være den hvor alle er likeverdige og lever i harmoni med hverandre, ikke en verden hvor vår kaste og hierarkiske sosiale posisjon er bestemt før vår fødsel. Menneskene som sitter på sin piddestall og bestemmer hvem som skal fødes uten øyne eller være sterile, er en selvutnevnt lederklasse på ti individer. *Visjonen* bygger på en tanke om et hierarki hvor de mest intelligente og selvstendige menneskene overstyrer samfunnet. De kalles for de "Ten World Controllers" og er intellektuelle, født på den tidligere "naturlige" måten, som lever utenfor den kunstige statsform som påføres alle andre. De lever i noe som kalles for "Savage Reservations", hvor det ikke eksisterer noen form for teknologi eller statstilhørighet. De ser seg selv som frie, men alle andre ser på dem som gale. Leseren får kjennskap til én av dem i romanen (D.H.C.). Han styrer over det vest-europeiske området.

En student spør direktøren hvorfor og hvordan det bestemmes at noen skal få mindre surstoff enn andre. Svaret er slående: "hasn't it occurred to you that an Epsilon embryo must have an Epsilon environment as well as an Epsilon heredity?" (Huxley 1977: 23). Man må med andre ord holde øye med at de ikke overstiger noen form for høyere intelligens som er forutbestemt for denne "Epsilon-rasen". En Epsilon *behøver* ikke menneskelig allmenn intelligens.

Gjennom det teknologiske paradoks kommer romanens andre mål frem: De etiske og moralske problemstillingene. Hvem har rett til å bestemme over livet på denne måten? Hvem har rett til å "leke Gud" i denne sammenheng, og bestemme hvem som skal få leve et godt liv og hvem som må leve som slaver?

Romanen har et mål, en intensjon. Den vil kritisere samtidens samfunn og tvilsomme fremtid hvis utviklingen ikke stagnerer raskt. En av de kritiske røstene i romanen er den som fremmer det ikke-eksisterende moralske og etiske dilemmaet det er å produsere mennesker på samleband. Bioteknologisk genmanipulering skaper velskapte, "perfekte" og pene mennesker. Ingen har sykdommer eller feil – hvis det da ikke er ønskelig av andre årsaker. Den allmenne Alfa, Beta og Gamma er sykdomsfrie. De lever riktignok ikke lenger enn til fylte 60 år. Og paradoksalt nok oppfattes dette som om de har oppdaget ungdommens kilde. Det tilsettes magnesium og kalsium slik at mennesket kunstig kan opprettholdes på samme nivå som i 20-årene. De får transfusjoner med ungt blod, slik at deres metabolisme stimuleres stadig og slik kan de forbli i en 20-årig kropp, med all dens friskhet og kroppelige funksjoner til de plutselig dør ca. 60 år gamle. På den måten kan man si at de har funnet ungdomskilden og avskaffet alderdommen, men til hvilken pris?

På flere måter kan man stimulere ulystfølelser hos embryoene. For eksempel ved å fremstille kulde og da samtidig gi sterke røntgenstråler til embryoet – da vil babyen assosiere kulde med skrekk senere. Effektivt. Når babyen "fødes" lærer de å hate utvalgte ting ved å for eksempel lukte på roser og fargeglade bilder av kattepusser – samtidig som de får elektrisk strøm i gjennom kroppen. Da lærer de å aldri gjøre det igjen, fordi det er forbundet med smerte. Resultatet blir et instinktmessig hat til bøker og blomster. Slike metodiske forsøk ses på som vanlige og nødvendige "oppvekstvilkår" i romanen.

Skildringene av kondisjoneringen under embryoets fremvekst og barndom kan minne mye om en type kartleggingsretning innenfor psykologien: Behaviorisme. Den har til hensikt å legge menneskets adferd til grunn for å forstå betydninger og sammenhenger. Det å kartlegge og se sammenhenger i adferdsmønstre ble mer og mer vanlig etter første verdenskrig. Behaviorismen vektlegger en betingelseslære. Den russiske fysiologen Ivan Pavlov (1849-1936) regnes for å være den som oppdaget klassisk betingelseslære hos hunder. Dette ble videreført til mennesker av blant annet den amerikanske psykologen John B. Watson (1879-1958) og fikk senere en spesiell plass innenfor den komparative psykologien og behaviorismens utbredelse. Pavlov var den som oppdaget at instinktiv respons utløses av ytre sansepåvirkninger. På samme måten som de små babyene instinktivt responderer på bilder av kattepusser og lukten av blomster med hat, gjør de det fordi deres samlede empiriske sanseerfaringer ikke vil la dem gjøre samme feil to ganger. Denne formen for kognitiv betingelseslære, knyttet til straff og smerte, vil man umiddelbart oppfatte som tortur, men det gjør man ikke i romanen.

Alle mennesker blir fremstilt på laboratorium og gror frem på flasker. Denne sammensmeltingen og spaltingen som skjer i *Bokanovskys prosess*, betinger resten av livet. Allerede på fosterstadiet blir det bestemt hva slags sosial status og yrke du skal ha, og du blir formet deretter. I 1984 – hvor det er et diktatur og folket ikke har stemmerett – må en makt opprettholdes overfor borgere i samfunnet gjennom et diktatorisk regime. Men i *Brave New World* trenger ikke maktinnehaverne eller staten en slik overvåking som i 1984 for å avdekke eventuell fiendtlighet eller konspirasjoner. Mennesket er på fosterstadiet blitt "kondisjonert" og dømt til en lojalt og trofast *væren*, både til staten og læren. Derfor oppfattes ikke kondisjoneringen som tortur, fordi de alle er hjernevasket av kondisjoneringen selv.

Det eksisterer også en elementær klassebevissthet. Og alle mener at deres egen avstamning/rase er den beste. Alfaer er gråkledd og har ofte mye arbeid og mer ansvar, for de er svært flittige. Alfaer stammer ikke fra splittede embryoegg. De er laget på "gamle-måten", men vokst frem i et laboratorium og har derfor *ikke* sin like. De kan ikke stoles på hundre prosent fordi de er selvstendige, dyktige og intelligente. Bernard Marx er en tenkende Alfa-pluss variant. Alfa betyr først – det er den første bokstaven i det greske alfabetet – og ordet blir også brukt som benevnelse for de første/ de viktigste i dette hierarkisk-inndelte samfunnet. Betaene er mindre verdt en Alfaene, de får også mindre ansvar og arbeid. Gammaene er kledd i løvgrønne klær – fargekodene forekommer for å lettere skille de forskjellige typene fra hverandre. Gammaer har også fått alkohol gjennom surrogatet mens de var embryoer. Slik reduseres de intellektuelt helt automatisk i forhold til Betaene, for eksempel. Deltaene er kledd i kaki. Og Epsilonene er kledd i sorte kitler, og regnes som minusvarianter i forhold til de andre. De er lengst nede på rangstigen. De er analfabeter og regnes av alle som uintelligente vesener.

Klassifiseringen blir et moralsk bevis på hvor lett det er å lage sosiale skiller allerede før fødsel.

4.4 Samfunnskritisk perspektiv av *Brave New World*

Det realismepregede elementet – å bruke reell person som har levd (Ford) – er med på å gjøre romanen enda mer virkelighetsnær. En særlig tendens i dystopisk litteratur kan synes å være overskridelser av grensene mellom fiksjon og virkelighet, noe som gjør en litteratursosiologisk tilnærmingssåte aktuell. Ifølge Lukács er den realistiske romanen, slik den ble utviklet av Stendhal, Honoré de Balzac og Leo Tolstoj best egnet til å formidle et sant

bilde av virkeligheten. Dystopisk litteratur er en samfunnskritisk genre, og behøver derfor realisme som verktøy for å lese den vanskelige koblingen mellom fiksjon og virkelighet. I dystopisk litteratur møter vi en visjon, et fiktivt univers som på mange måter sammenfaller med leserens egen virkelighet. Dette må også være ett av premissene for at genren skal fungere samfunnskritisk. For det er i det gjenkjennbare at kritikken oppleves nærliggende og truende. *Brave New Worlds* univers er gjenkjennelig.

Karakterene er mange og sammensatte, noen er tydeligere enn andre og speiler figurer og samfunnsrelevant ideologi i sin samtid. John the Savage ("Mr. Savage") er sønn av Linda og Thomas (Tomakin/The Director of Hatcheries and Conditioning (D.H.C.)). John ses på som en villmann, primitiv og et utskudd i den moderne nye verden. Han er en av hovedpersonene, som begår selvmord på slutten. Lenina Crowne er en Beta Pluss type, sosialisert inn i den nye verden. Hun arbeider som ekstravakt på "The Hatchery" og er dypt elsket av John. Henry Foster, er en Alfa og administrator på "The Hatchery". Han er også Leninas "faste" kjæreste. Bernard Marx er en av de mannlige hovedpersonene vi følger mesteparten av romanen, han er psykolog og en Alfa-pluss type. Hans spesialfelt er søvnføre (hypnopædia). Han dater også Lenina en periode, men det fungerer ikke helt for ham.

Johns figur står i sterk kontrast til Lenina. John passer godt inn i rollen som en av de forestilte mennesker i en "State of Nature"- tilstand (jf. Thomas Hobbes). Lenina blir et illustrativt eksempel på det moderne ideologisamfunnet "World State". Bernard Marx (Karl Marx? – det er ikke mer en lydlikhet som knytter Bernard til den historiske personen) befinner seg på den gylne middelvei. Dermed får vi på den ene siden: "The Savage Reservation" som handler om det naturlige, mystiske og irrasjonelle mennesket, og den andre: Dets motsetning – det påtrengende og moderne samfunn, bestående av forskjellige typer Alfaer, Betaer osv. Naturlilstanden gjennom John kan kanskje være en kobling til en tysk nasjonalsosialisme "in coming", mens det utopiske ideologi-skapte samfunnet, som reduserer individet til en massekomponent og fornybar ressurs, kanskje mer peker i retning av en kritikk mot Stalins kommunistiske Sovjet og kanskje også til fascismen. Det er en sterk motsetning i romanen, med en radikal venstre-front på den ene siden, mot et radikal høyre.³⁵ I romanen er motsetningen mellom det primitive og det siviliserte samfunn en tydelig dikotomi. Den store tragedien i romanen er Johns selvmord og alle selviske handlinger forut for denne hendelsen. Derfor blir en lesning av det primitive som noe positivt og dets kamp mot det etablerte, et tydelig budskap i teksten. Selv om 30-tallet kan være en vanskelig politisk samtid å lese inn i

³⁵ Den radikale høyresiden representerer en stalinistisk altomfattende ideologi og total underlegghelse.

romanen – med ideologiske flanker som trekker i flere retninger – blir Johns selvmord likevel et tydelig symbol for det opprinnelige, ekte og tenkende individet som går under på grunn av det industrielle, kollektivistiske og masseproduserte.

4.5 Leserhenvendelse og selvrefleksivitet

Det er mange rekontekstualiserte verk, litterære personer og virkelige personer i romanen. Jeg kommer ikke til å forfølge alle. Allerede i tittelen *Brave New World* finner vi en direkte leserhenvendelse. I Mirandas tale i Shakespeare *The Tempest* 5 akt, 1 scene:

O wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is!
O brave new world,
That has such people in't! ³⁶ (min utheving)

Det er mange direkte og indirekte referanser til Shakespeare. Sitatene er hentet fra skuespill som for eksempel *Hamlet* og *King Lear* og *Othello*. Tittelen dukker også opp i verk av andre forfattere. I Rudyard Kiplings dikt fra 1919 "The Gods of the Copybook Headings", står det:

And that after this is accomplished,
and the *brave new world* begins
When all men are paid for existing
and no man must pay for his sins. ³⁷ (min utheving)

Dette gir en selvrefleksiv funksjon og fortolkningsmessig konsekvens. Ordrett dukker tittelen også opp i Émile Zolas *Germinal* fra 1885. Det er trolig at Huxley har blitt påvirket av flere i valg av tittel. Og fordi teksten forutsetter andre tekster for å forstås fullt ut, har vi å gjøre med det syvende, dystopiske genrekjennetegnet som tidligere er omtalt i kapittel 2, det selvrefleksive og rekontekstualiserende. Det er utvilsomt Shakespeare som går igjen, spesielt i de intertekstuelle referansene i verket som igjen gir romanen et selvrefleksivt preg. Det kan være en fordel og mange vil nok også påstå at det er en forutsetning å kunne sin Shakespeare for å lese *Brave New World*. På grunn av mye indirekte diskurs, blir romanen selvkommenterende og utsetter seg selv for kritikk gjennom andre verks resepsjonshistorie – spesielt Shakespeares. Det rokker ved den kritiske posisjon som romanen prøver å skape og opprettholde. Det utopiske masterplott, som lukker meningsuniverset rundt seg, faller igjennom på grunn av det selvrefleksive. Den tydelige indirekte diskurs danner foranderlige

³⁶ William Shakespeare *The Tempest*: 5. akt 1. scene

³⁷ Rudyard Kipling "The Gods of the Copybook Headings", siste strofe, første og andre verselinje.

motplott som forstyrrer utopiens masterplott og gjør den dystopisk. Også motplottene kjemper for en ensbetydende virkelighet og kritisk posisjon, men mislykkes som utopi på grunn av flere kritiske posisjoner relatert til paratekstenes betydninger. Dermed oppstår det et eget meningsunivers av kritiske posisjoner.

Leserhenvendelse i en slik tekst er kompleks og ambivalent, og forutsetter en "shakespearsk" lesekompetanse. Og fordi teksten er dystopisk – i og med at utopien brytes opp og betydningsuniverset blir negativt – henvender teksten seg til den mistroiske leser.

4.6 Det utopiske eller dystopiske mareritt?

Utopien resulterer i et enormt løsningsorientert system. Hvordan kan man løse *alt*, på *en* gang, fortest mulig, samtidig? I romanen er det et dirrende utopisk ønske om en samfunnsstruktur som avløser mennesket som "problemløseren". Et samfunn hvor alle lever i harmoni med hverandre, hvor det ikke eksisterer konflikter, utestengelse, annerledeshet. Det å være menneske, med alt det gode og det dårlige det innebærer blir umuliggjort allerede fra fødselen i dette "utopiske" univers. For å hele tiden opprettholde og forbli i en lykkerus, hvor bare nytelse og promiskuøs sex og stoffmisbruk definerer deg, må man til enhver tid bruke narkotikumet "Soma". Det fungerer også som kraftig stimulans av sanser og setter fantasien og hallusinasjonene i sving. Smerte er ikke engang dårlige minner som eksisterer. Rusen er så sterk at du eldes mens du er i den. Det som også er blitt fratatt menneskene, er deres mulighet til en kreativ, kunstnerisk og tenkende frihet. Det tenkende jeget eksisterer ikke. Ved å eliminere vår tids filosofi, kunst og litteratur slik vi kjenner den fra virkeligheten – for disse fornektes ikke i romanen – unngår man motstand mot det gjeldende samfunn (for man kjenner ikke annet enn det man blir fortalt). Maktinnehaverne mener at det bare er gjennom eliminasjonen av kunst, litteratur, filosofi, vitenskap, forestillingen om familierelasjoner, religion og tankefrihet at man kan oppleve fullstendig hedoni. Denne "utopien" krever noe av deg som menneske, den krever en total aksept. En aksept som går ut på at det ikke er noe som heter etikk, moral eller menneskeverd.

Ved å gi avkall på sine egne tanker, si ja takk til rusen, kan en slik overstadig, evigvarende lykke bli og blir en realitet. Avkallet gjør derimot menneskene i *Brave New World* numne, mange mister lysten til å leve, og de befinner seg ikke under noen omstendigheter i et utopisk univers. Mennesket har blitt overflødig, enhver moralsk streben er overflødig. "Problemløseren" og menneskets erstatning er den altoppslukende teknologien. Teknologiske løsninger har tatt over der mennesket hadde sin plass før. På den måten har man

eliminert alle feilskjær, det er ikke rom, tid eller mulighet for menneskelige feil – for mennesket har blitt fjernet i den prosessen det er å reprodusere seg selv. På et sted i prosessen forsvinner menneskeligheten – men ingen reagerer. Det er en ny æra som har kommet. *The time of the computers*. Den utopiske drøm virkeliggjøres til et dystopisk mareritt.

4.6.1 Lykke versus individ

Dersom samfunnet i *Brave New World* virkelig kan sikre alle individene i samfunnet evig lykke, er det selvsagt ikke vanskelig å være enig i at et slikt samfunn er ettertraktet (på papiret). Dette forutsetter riktignok at alle mennekser har et mål om å bli lykkelige og at målet er oppnåelig. Alle kan oppleve fullstendig lykke, men de må også samtidig akseptere at det ikke finnes individualitet, ingen som tenker selvstendige tanker eller lever selvstendige, frie liv. Behovet for lykke er et grunnleggende behov ifølge Freud. Han definerer lykke som oppfyllelsen av behov. Samfunnet i *Brave New World* følger en slik behovstilfredsstillelse med lykke som mål.

John Stuart Mills begrep om utilitarisme i *Utilitarianism* (1863)³⁸ går ut på at lykke er det endelige målet for alle handlinger vi gjør. Det er ingenting som verdsettes uten dets sammenheng med lykke. Utilitarisme er en etisk-teoretisk retning som har som mål å maksimere velferd for alle i samfunnet og gjøre det til et moralsk grunnprinsipp. Den moderne utilitarisme – formet av John Stuart Mill og Jeremy Bentham³⁹ – er kjent under slagordet: "størst mulig lykke for det størst mulige antall". Vi kan jo spørre oss selv om mennesket egentlig har verdier og mål som ikke er forbundet med lykke? Huxley pirker i vår oppfattelse av hva lykke egentlig innebærer for oss. Det er vanskelig å dele lykke inn i undergrupper eller typer, grunnen til det er at den gjerne oppfattes som subjektiv. Likevel opplever alle lykke – eller søker etter den og den eksisterer i forskjellig form, mengde og styrke. Fordi vi alle søker etter denne subjektive "lykken", viser da ikke denne lykken som de opplever i romanen – en ruset og øyeblikkelig lykke – den mennesket søker? Det åpenbare svaret er nei, slik også John Stuart Mill ser det, for det er bare individet som kan føle den største lykke. Lykke som oppstår på bekosning av individet er ingen ønskelig form for lykke og denne umiddelbare, "utopiske lykken" de føler i romanen blir heller et bevis på et Dystopia. Denne "freudianske lykken" de opplever er kortvarig, den dreier seg kun om

³⁸ Dette var opprinnelig en samling artikler publisert i 1861 i *Fraser's Magazine*. Artiklene ble først samlet og utgitt som bok i 1863.

³⁹ Dette er samme Bentham som omtalt i forrige kapittel i forbindelse med begrepet "Panopticon".

øyeblikkets tilfredsstillelse og vil derfor ikke vedvare på samme måte. Den lykke som skapes grunnet individets frihet er en større lykke, for i friheten fjernes feilskjæret som kan skape ulykke (jf. Mill). Den utopiske lykke i *Brave New World* blir derfor en umulighet i praksis. Den viser desperasjonen i mennesket etter en utopi, og ikke et Utopia.

4.7 Aktualisering av prosessen

Bokanovskys prosess og formene for kognitiv betingelseslære knyttet til straff og smerte i "oppdragelsens øyemed", oppleves ikke som tortur i romanen. Behovet for barn – ferdig programmerte – er forståelig. Men alle midler for å nå et godt mål er ikke gode. Dermed helliger ikke målet middelet i denne sammenheng, men kritiserer det derimot åpenlyst. *Alt* kan ikke handle om bedre produktivitet. Denne måten å skape barn på reiser en mengde etiske problemstillinger vi også i dagens samfunn må ta stilling til. Samfunnet i *Brave New World* speiler en problematikk som er mer aktuell i dagens bioteknologiske verden enn den var i sin samtid. Huxley varslet om en slik bioteknologisk fremtid allerede i 1932. Mennesket har alltid vært ute etter å perfeksjonere seg selv. *Bokanovskys prosess* og den teknologiske suksess i vår verden viser en fantastisk teknologisk framgang, og ikke minst er den revolusjonerende på mer enn én måte.

Den bioteknologiske utvikling og de etiske problemstillingene som følge av den, blir det mulig å lese mer om i kapittel 6.

KAPITTEL 5 – *GENESIS*

EXAMINER: 'Four hours has been allotted for your examination. You may seek clarification, should you have trouble understanding any of our questions, but the need to do this will be taken into consideration when the final judgement is made. Do you understand this?'

ANAXIMANDER: 'yes'

EXAMINER: 'Is there anything you would like to ask, before we begin?'

ANAXIMANDER: 'I would like to ask you what the answers are.'

EXAMINER: 'I'm sorry. I don't quite understand...'

ANAXIMANDER: 'I was joking.' (Beckett 2009: 4) ⁴⁰

Slik begynner Bernard Becketts roman *Genesis* fra 2006 og hovedpersonen Anaximanders visjonsreise gjennom et ukjent landskap. Den abstrakte eksamenssituasjonen blir portalen inn i *visjonen*. Allerede er dystopiens første klare kjennetegn til stede. Toposet som skildres er gjenkjennbart, men likevel fremmed. Vi vet at det må ligne. Hvis det fremmede tar for stor plass, fungerer ikke dystopien, samfunnskritikken stanser ved parodien. Det gjenkjennelige elementet er en muntlig eksaminasjon som skaper en umiddelbar nærhet til Anaximander i denne fiktive visjonen leseren nå skal bli kjent med. Stedet/samfunnet Anaximander plutselig befinner seg i, blir ingen parodi, kun en kvalmende etterligning av det kjente.

Nå skal vi bevege oss inn i et samtidslitterært dystopisk tekstunivers. Jeg kommer kort til å gjøre rede for tekstuniverset først i kapittelet, siden romanen ikke er videre kjent. Likevel er det viktig å understreke at det vil være tjenlig, for lesningen av dette kapittelet, å kjenne til romanen på forhånd. *Genesis* gjenaktualiserer mine to andre eldre dystopier som tematiske fortsettelser av hverandre og fullfører en tematisk linje jeg lenge har tenkt på: Nemlig den som går fra overvåking (*1984*) til bioteknologi (*Brave New World*) til sammensetningen av de to, der hvor nanoteknologiens⁴¹ bakside kritiseres.

⁴⁰ Utgaven som ligger til grunn for sitater i dette kapittelet er utgitt i England i 2009. Utgivelseshistorien kan skape forvirring. Det engelske opplaget viser til to utgaver. Romanen har kommet som YA (Young Adult), og Adult-utgave. Det foreligger ikke to utgaver av *Genesis*, YA-utgaven er lik Adult-utgaven. Det er kun forsideillustrasjonen som skiller YA og A- utgaven. 2009-utgaven det siteres fra en faksimileutgave av førsteutgaven.

⁴¹ "Nanoteknologi benyttes for å konstruere, manipulere og anvende materialer og systemer med nye mekaniske, funksjonelle og biologiske egenskaper. Området er tverrfaglig i sin natur [...]der kjemi, fysikk og biologi smelter sammen". Kilde: <<http://www.snl.no>>. Nedlastet 12.10-2009.

5.1 Tekstuniverset

Historien begynner i det tredje tiåret inn i det nye millenniet. Tidligere genteknologiske forsøk har vært feilslått eller resultert i frykt. Den internasjonale økonomien frem til dette tidspunktet kontrolleres fremdeles av oljeindustrien. Fundamentalismen er synligere, og de første episodene av *vestlig* terrorisme i Saudi-Arabia skal vise seg å bare bli begynnelsen på en rekke nye terrorhendelser. Europa har blitt den verdensdelen med sterkest svekket moralfølelse. Økonomisk ekspansjon truer det globale markedet og det biologiske mangfoldet har krympet til det ugjenkjennelige. Flere utrydningstruede arter har forsvunnet, og klimaet slik vi kjenner det, forandres kraftig etter de katastrofale sandstormene i 2041.

Det er Anaximanders tolkning av historiens gang som fremstilles. Hun befinner seg tidsmessig senere enn befolkningen hun omtaler og mener at den største trusselen, for befolkningen hun beskriver, var deres sviktende ånd.⁴² Folk begynte å frykte sine nærmeste og lete etter onde hensikter hos andre, både på nasjonalt, samfunnsmessig og individuelt plan. Konspirasjonsteorier og svik gjorde at ingen stolte på noen, forteller hun. Den 7. august 2050 utløses det første angrepet som får navnet: *The Last War*. Dessverre utløses katastrofen ved en misforståelse. Det eksisterer en Japan-Kina allianse som skal ha oppsyn med svovelprosjekter. Denne koalisjonen skal motvirke atmosfærisk karbonspredning. Koalisjonen blir sett på som vellykket av amerikanerne, derfor vokser det også frem en stor mistillit. Koalisjonen i seg selv var en suksess, men USA blokkerte initiativet fordi de var redde for at koalisjonen skulle resultere i at Kina ble en ny stormakt. Kina tror på sin side at USAs boikott er et bevisst ønske om å ødelegge Kinas blomstrende økonomi. Kina setter i gang en unilateral plan for å hevne seg. Et fly blir skutt ned over amerikansk territorium og blir et av de første spredningsforsøkene av karbonmateriale. – Den direkte referansen til terroraksjonen mot USA 11. september 2001 er åpenbar. Terrorangrepet utløste massive politiske sanksjoner i den vestlige verden. Og ikke minst ble frykten for terror reell. Frykten for at noe lignende skal skje igjen, gir stadig fornyet kraft og midler i terrorbekjempelsens øyemed. Det er ikke terrortrusselen som resulterer i *The Last War* i romanen, men den økende etterspørselen og mangel på olje. Midtøsten er fremdeles en ustabil region og Anaximanders syn på USA gjengis slik:

⁴²Anaximanders definisjon på menneskelig ånd er evnen til å møte fremtiden med positivitet, handlekraft og nysgjerrighet. Slik at forskjeller viskes ut. Hun kaller det en slags selvillit (self-confidence) – men at den fort kan overskygges av frykt og ikke minst overtro.

(It's) seen by many to have embroiled itself in a war it could not win, with a culture it did not understand. While it promoted its interest as those of democracy, the definition was narrow and idiosyncratic, and made for a poor export. (Beckett 2009: 6)

Anaximanders politiske standpunkter gir romanen en tydelig samfunnskritisk stemme.

Genesis oppfattes som realistisk litteratur og ikke minst dystopisk, slik vi nå kjenner genren.

Det er imidlertid én mann som ser mulighetene i *The Last Wars* herjinger, og det er en mann ved navn *Plato* (Platon) – han er ikke den vi umiddelbart assosierer med navnet. I romanen er Platon en fremadstormende, slu forretningsmann som bor på øya Aotearoa (slik vi oppfatter New Zealand). *The Last War* har opptatt hele verden i katastrofale kriger og pestutbrudd gjennom flere år. Menneskene er i ferd med å dø ut. Etter *The Last War* kontrollerer Platon og hans partnere sytti prosent av øyas økonomiske interesser og kan derfor styre øya mot teknologisk selvforsynhet.

Når den internasjonale frykten spredde seg for alvor, var Platon den første til å overbevise befolkningen om nødvendighetene knyttet til et effektivt forsvarssystem. Resultatet ble *The Great Sea Fence*, som snirklet seg rundt hele Aotearoa og deres republikk. Denne *Great Sea Fence* holder en hel verden full av desperate flyktninger på dødelig avstand. Og når den første pestsmitte-bølgen av genmanipulert pest brøt ut i 2052, var allerede *Plato's Republic* (grunnlagt 2051) avsondret fra resten av verden. Han ble sett på som Aotearoas frelser. Og *The Republic* forblir avskjermet fra ytterligere påkjenninger. Alle som bor her blir overbevist om at dette nå er det eneste beboelige stedet. For at ingen utenifra skal kunne komme til øya, må *The Great Fence* forsterkes og gjøres helt ugjennomtrengelig. Flyktningstrømmen er stor til å begynne med, men svinner etter hvert som årene går. Fordømmingen og fordømmene mot disse flyktningene forblir likevel fatal. "The state has saved you", Plato told them, 'and now you must toil to save the state'" (Beckett 2009: 12). Frykten for ny pestsmitte driver menneskene til å opprettholde *The Great Fence* – ingen får innpass og alle nye må ses på som inntrengere og skytes uten forvarsel – kun slik kan det bestående samfunn beholdes slik det er.

Det er flere direkte henvisninger til fryktsamfunnet som oppsto etter 11. september i romanen. Mange mener det ekspanderte mye på grunn av medias interesse. Anaximander forteller *The Academy*:

The more the media peddled fear, the more the people lost the ability to believe in one another. For every new ill that befell them, the media created an explanation, and the

explanation always had a face and a name. The people came to fear even their closest neighbours.⁴³ (min fotnote) (Beckett 2009: 8)

Mottoet og parolen til Platons republikk lyder: "Forward towards the past" (Beckett 2009: 12). Den er bygget på et prinsipp som sier at forandring blir republikkens undergang. Forandring vil bare ødelegge samfunnsstrukturen. Alle nye innfall må kontrolleres. Fortidens historie har lært oss at de samfunn som ønsket forandring og ny kunnskap velkommen, også er de som til slutt går under. "Forward towards the past" er lærdommen det leves slavisk etter. *The Republic* vil kontrollere alt, ikke bare landegrenser og flyktningestrøm, men også ideene, *Tanken*. Det er viktig å kontrollere tankene hos mennesker slik at opprørere ikke fostres frem. I tidlig spedbarnsalder blir man kategorisert ut i fra genetikk, personlighets(forstyrrelser), eller den selvstendighetsgrad man har. Her har vi et velkjent dystopisk kjennetegn. De som viker fra de kategoriske imperativene – som danner grunnlag for de fire mennesketypene i samfunnet – skal i utgangspunktet termineres. Det skjer imidlertid ikke med Adam Forde – Anaximanders spesialfelt. Det er ham hennes eksaminasjon dreier seg om. Hans liv og virke. Tankekontroll og totalitær overvåking av samfunnet og dets borgere minner mye om 1984s *Big Brother*. Friheten til å tenke fritt eksisterer ikke i *Genesis*. Mye av *Genesis*' og 1984s samfunnskritiske agenda ligner. Den totalitære teknologiske fremvekst fremstår samfunnskritisk og negativt for det tenkende mennesket.

Anaximander forteller at når Adam Forde redder en ukjent jente, bruker staten rettsaken som en "show trial" som et ledd i en skremselspropaganda mot befolkningen. Det får ikke ønsket effekt. Han får for mye oppmerksomhet – slik at det ikke vil være hensiktsmessig å terminere ham. Hans straff blir en "interact" med Art, en androide med kunstig intelligens. Målet er at Art skal etterape og lære nye tankemønstre av Adam ved å observere og kommunisere med ham. Arts utvikling har stagnert og målet er at gjennom samtaler med den intelligente men ukonvensjonelle Adam, skal hans intelligens nå nye høyder. Art og Adam er bitre fiender til å begynne med. Adam opplever kommunikasjonen med Art som en påtvunget straff. Praten går ikke lett. Arts oppgave blir å bevise at han besitter intensjonalitet. Argumentasjonsrekken til Adam baserer seg mye på den amerikanske filosofen John Searle (f. 1932) og Ludwig Wittgensteins (1889-1951) språkfilosofiske betraktninger. (Les mer om det i underkapittelet 5.6.) Samtidig stilles det spørsmål ved ideenes opphav og den menneskelige bevissthet. Problematikken som oppstår mellom den

⁴³ "The Fourth Amendment" i USA går ut på at man ikke kan undersøke et hus, eller eiendom uten autoritativ fullmakt, men etter 11.september ble "The American Patriot Act" vedtatt. Den tillater tilkøpling til og overvåking av all elektronisk og muntlig kommunikasjon bare det er grunnlag for mistanke. Referanse i litteraturlisten. Les også mer om dette i kapittel 6.

menneskelige bevissthet (eksemplifisert ved Adam) og kunstig intelligens (eksemplifisert ved Art) danner grunnlaget for den essensielle artsfilosofiske diskusjonen i romanen og kampen mellom maskin og menneske.

5.1.1 Visjonen som dystopi?

Vi kjenner ikke til Anaximanders fortid, hvem hun er, eller hvorfor hun befinner seg i denne eksamenssituasjonen som begynner *in medias res*. Hun befinner seg i et eksamenslokale gjennom hele romanen, med unntak av noen korte perioder hun blir bedt om å forlate rommet fordi panelet oppfordrer til det. Anaximanders eksaminasjon fungerer som rammefortelling for historien. Den forløper som ett langt tilbakeblikk og får et sterkt informasjons- og historiefortellende preg. På grunn av romanens egen strukturelle ramme virker tilbakeblikket nødvendig for vår forståelse av historien. Teksten fremstår derfor ikke som "oppsummerende", begivenhetsløs eller stillestående. Denne oppbygningen fungerer godt når man skal gjengi så mye historiske fakta som det gjøres her. Uten dette "strukturelle grepet", ville ikke det historiske klimakset på slutten være mulig, fordi det på flere måter forutsetter fortellingens slutt.

Vi vet at det er mange grenseoverskridende kjennetegn mellom Science Fiction, Fantasy, Utopia, Anti-Utopia, Eutopia og Dystopia. De har mange likheter. Først og fremst er det alternative/parallele universet et gjenkjennelig likhetstrekk. *Visjonen* som kjennetegn viser seg derfor ikke som eksklusiv for dystopien. Portaler til de parallelle universene er ofte veldig "fantastiske", og fungerer som en genrekonvensjon og som en kontrakt til og med leseren. Genrene har alle fremtidige (utopiske) visjoner, men Dystopia går et steg lengre. Den fjerner seg fra det veldig "fantastiske" og opphøyes dermed til en mer høylitterær genre. Den litterære intensjonen – det samfunnskritiske elementet – gjør at dystopisk litteratur oppleves som mer høylitterær, i forhold til for eksempel science fiction, som i utgangspunktet har et mer underholdningsmessig formål. Plottet i *Genesis* kan umiddelbart virke ganske fantastisk i bokstavelig forstand – tett forbundet opptil science fiction-genren. Likevel oppfattes den som høykulturell/høylitterær grunnet de filosofiske disputasene hvor Art først og fremst fungerer som en motsetning til hva det vil si å være et menneske. Art illustrerer og gjør oss bevisste på vår menneskelighet, fremfor å være noen "fantastisk" og virkelighetsfjern *Star Wars*-lignende robot med alle mulige overmenneskelige egenskaper.

5.1.2 Artsfilosofiske betraktninger

Art setter den menneskelige bevissthet på prøve:

The soul is the most ancient idea. Any mind that knows itself also knows the body which houses it is decaying. It knows the end will come. And a mind forced to contemplate such emptiness is a force of rare creativity. The soul can be found in every tribe, in every great tradition. In the West it was there in the Form of Plato, and the essence of Aristotle. It was resurrected with Christ, if you'll pardon the pun, and polished on Augustine's self-loathing. Even at the dawn of Age of Reason, Descartes could not bring himself to dislodge the soul from its comfortable home. Darwin pulled away the veil, but it was too cowardly to stare upon the vision he had uncovered. And for two hundred years, you have followed his poor example. (Beckett 2009: 137)

Det er en provoserende roman som oppleves spissfindig og skarp. Romanen fører oss inn i fremtiden hvor antikke og evigvarende filosofiske spørsmål ikke har kollaborert med teknologiens fremvekst. Hva vil si å være menneske? Når er man bevisst? Hva er en sjel? Anaximanders *Brave New World* trues av den klassiske arvesynden.

Beckett gjenoppliver og viderefører de dystopiske genrekravene i en moderne samtidsroman, og dermed aktualiseres de eksistensielle filosofiske spørsmålene. Vår filosofiske natur er ikke i skjønn forening med bruken av teknologiens mange hjelpemidler. Romanen viser nødvendigheten av kritikk, gjennom en overdrevet fortelling, av en utvikling som gjerne *kun* oppfattes som noe positivt for mennesket. Den re-aktualiserer grunnleggende spørsmål samtidig som den viser baksiden av den moderne teknologiske fremvekst.

5.2 Intertekstualitet og selvrefleksivitet

Selvrefleksiviteten bidrar performativt til samfunnskritikken. Det er fordi den ofte rekontekstualiserer andre verk i romanen. Det ligger en medbrakt konvensjon i dystopisk litteratur (tidligere omtalt i kapittel 2) om hvordan *den skal bli lest*.

Ingenting er tilfeldig i denne romanen, verken når det gjelder fortellerteknikk, komposisjon eller navnevalg og mye alluderer til antikkens tidsperiode og tenkere, ikke minst navnene på personene som opptrer i romanen. Romanen er spekket av navn man umiddelbart assosierer til en annen kontekst enn denne. Jeg kommer imidlertid ikke til å forfølge alle disse, men nevne noen: Perikles⁴⁴ er Anaximanders⁴⁵ læremester, Platon⁴⁶ opptrer som en

⁴⁴ Athensk statsmann.(493- 429 f.Kr.) Han tok initiativet til å bygge Partheaontempelet på Akropolis. En periode etter 440 f.Kr ble han ansett som den faktiske leder av Athen. (navnet er også å finne i Homers *Illiaden*)

absurd og ugjenkjennelige Platon-skikkelse i forhold til hva man normalt ville assosiere navnet med. Platon i romanen er en fremadstormende, velstående og slu forretningsmann. Helena⁴⁷ er Platons høyre hånd og hovedarkitekt bak *The Republics* sosiale orden. Rebekah⁴⁸ er en av Adams tidligere forelskelser. Joseph⁴⁹ er Adams beste og kanskje eneste venn i romanen. Likevel myrder Adam Joseph, for å redde kvinnen fra havet. Adam⁵⁰ Forde viser seg ikke å være det første mennesket på jorda, men det siste – etter ham oppstår en ny "Art". På norsk får dette navnet en snedig betydning. Art blir den nye artens opprinnelse og vår arts undergang. Alle navnene bidrar på en selvrefleksiv måte til fortolkningen fordi de legger intertekstuelle føringer på lesningen.

Tittelen er også et slikt intertekstuel element. Genesis er en vanlig betegnelse for Første Mosebok. Den inneholder blant annet skapelsesberetningen om Adam og Eva. Romanen *Genesis* er også en skapelsesberetning, men om en ny fremadstormende art som vil ta over for den menneskelige. Den beretter om skapelsen av et teknologisk samfunn, en teknologi som har kommet lengre i sin evolusjon enn oss mennesker. Datamaskinen viser seg som den nye arten.

Allegorien om *det kinesiske rommet* (se underkapittel 5.6) og sitatet fra *The Mind's I* av Douglas Hofstadter (f. 1945) som fungerende epigraf (se underkapittel 5.4) er tydelige intertekstuelle elementer. Rekontekstualiseringen aktiviserer andre verk innenfor rammen av *denne* romanen. Paratekstualiteten og de mange metanivåene man bør kjenne til når man leser denne romanen, forutsetter en viss lesekompetanse for å kunne forstå de direkte og indirekte referansene. Det sammensatte inntrykket man sitter igjen med – etter å ha lest om for eksempel Platon som en slu foretningsmann – skaper merkelige forestillinger om en absurd nyplatonisme. Det er *i* det selvrefleksive at det sterkeste humoristiske elementet ligger.

Det er Platons kjente diaologer – hvor den kloke Sokrates ofte er hovedperson og leder diskusjonen – som danner grunnlaget for *Genesis*' komposisjon. Dialogene er som regel

⁴⁵ Førsokratisk filosof. (610- 547 f.Kr.) Skrev boken *Om Naturen* som regnes som et av de eldste verk innenfor gresk filosofi (Teksten er imidlertid gått tapt) Han skrev læren om Apeiron: Når ett av grunnelementene blir fremherskende, må det bøte gjennom å bli oppslukt av det grenseløse og ubestemmelige og gå til grunne.

⁴⁶ Platon (247- 347 f.Kr.) Han har vært en av de mest betydningsfulle personene innenfor vestlig tenkning.

⁴⁷ Fra gresk mytologi. Gudinne og datter av Zevs. Hun er kjent for sin skjønnhet. (I Homers *Illiaden* er hun den utløsende årsaken til Trojanerkrigen.)

⁴⁸ Hebraisk navn. Bibelhistorisk er hun Isaks kone og Jakobs mor.

⁴⁹ Gift med Maria. Jesu mor

⁵⁰ Historien om det første mennesket er omtalt to steder i 1. Mosebok (Genesis) i Det gamle testamentet: i 7-dagersfortellingen (1.Mos. 1,1-2,4a) og i Paradishistorien (1.Mos 2,4b-2.25). Begge mytene forteller om hvordan livet på jorda og menneskene ble til, men det er i Paradishistorien (den eldste) vi blir kjent med Adam - det første mennesket.

dramatiske eller fortellende og innholdsmessig diskuteres det moralske og filosofiske problemstillinger. Platons dialoger fokuserer på individet samtidig som det gjenspeiler det politiske og sosiale samfunnet i Athen. I *Genesis* er det sosiale og politiske forhold i *The Republic* som speiles. Denne dystopien passer også godt inn i den klassiske antikke tragediens form.⁵¹ *Genesis* er et sammensatt av flere elementer som også den klassiske tragedien er bygget opp av. Den er *syntetisk* – hvor handlingen skrider frem mot katastrofe; *analytisk* – hvor handlinger fra fortiden avsløres, og samtidig et *karakterdrama* – hvor personens karakter står i fokus og ofte er årsaken til den unngåelige slutt.⁵² Både Adam Forde og Anaximander er sterkt individualiserte karakterer i dramaet. *The Academy* er bipersoner som danner miljøet og bakgrunnen. *Genesis* begynner med en *eksposisjon*, i midten kommer den klassiske *komplikasjon* og vendepunktet ender i personens egen *katastrofale konklusjon* – Anaximander må dø. Rammen for dramaet er Anaximanders eksaminasjon. Skulle tiden og stedets enhet strukket seg over en vesentlig lenger periode enn ett døgn, ville dramaet tape i intensitet. Det gjør det imidlertid ikke. Dramaet varer i fire timer. Et skifte i tid bør ikke skje (jf. Aristoteles) for den kan svekke konsentrasjonen. Men Beckett bruker den narrative tidsforskyvningen bevisst for å *skape* omslaget og vendepunktet i fortellingen. Vendepunktet i historien er når Anaximanders skjebne går opp for henne, og tiden og fokuset forandrer seg fra å omhandle fortiden og Adam, til nå å omhandle nåtiden og henne selv.

Aristoteles mener det er avgjørende at omslaget og gjenkjennelsen begge stammer fra selve fabelkomposisjonen, fordi da vil de nødvendige konsekvensene av det som har utspilt seg underveis virke sannsynlig. "Det er nemlig en betraktelig forskjell mellom den ting at noe skjer *på grunn av* noe, og den ting at noe skjer *etter* noe" (Aristoteles 2004: X). Både Adam og Anaximander, på hver sin måte, viser tegn til å akseptere sin nemesis og velger å bære sin skjebne med innsikt. Leseren har sammen med protagonisten gjennomgått *katarsis*.⁵³ Tragedien har størst innvirkning på et publikum hvis det følger tidens, stedets og handlingens enhet. Det vil si at handlingen utspiller seg på et og samme sted, (eksamenssituasjonen) i

⁵¹ Tragediens første klare kjennetegn er ifølge Aristoteles (i *Om Dikerkunsten og Retorikken*) *fabelen*. En fabel blir alltid fremstilt av noen som handler. Den som handler må ha av en viss *karakter*. Det er tragediens andre klare kjennetegn. Karakteren må også besitte en *tanke*, kjennetegn nummer tre, som kan si noe innsiktsfullt om historien. Kjennetegn fire er *språket*. Den språklige utformingen er unik for tragedien. *Sangkomposisjonen* er kjennetegn fem og det siste kjennetegnet er *scenebildet*. Disse seks komponentene; Fabel, karakter, tanke, språk, sangkomposisjon og scenebilde hører alltid hjemme i tragedien, fordi "andre deler har tragedien ikke" (Aristoteles 2004: VI).

⁵² *Kong Oidipus* er en klassisk tragedie, stykket ender tragisk ved at Jokaste henger seg fordi hun i peripetien oppdager at hun både er mor og hustru til Oidipus. Oidipus selv oppdager at det er han som er morderen til sin egen far og skyld i syv års sult, pest og uår i Teben der han er konge. Begge protagonistene, Jokaste og Oidipus blir innhentet av sin nemesis.

⁵³ (av gresk: *Kartharsis*) Gjennom frykt eller medlidenhet har vi fulgt utviklingen til karakterene i stykket og gjenkjent oss i dem. Vi har forstått og tilgitt underveis som handlingen har utspilt seg, og samtidig som vi i vår underbevissthet har tilgitt oss selv. Vi forlater nå stykket med mer visdom om selvet og befinner oss nærmere en forklaring på gåten om mennesket. (jf. Aristoteles)

løpet av et døgn (fire timer) og er konsentrert om *en* handling. (Anaximanders søken etter sannhet om Adams skjebne, som skal vise seg å bli hennes egen).

Anaximanders disputas gjengir et historisk paradigmeskifte, fra tiden før hun var født. Hennes forsvar av sin tese, blir leserens eneste inngang til hennes verden og de filosofiske og etiske problemstillingene som fremmes. Derfor føler vi oss ekstra knyttet til historien slik hun gjenskaper den for oss – det er den eneste leseren kjenner til. Overraskelsen blir desto større når Adam Fordes siste minutter avsløres for oss og Anaximander simultant. *The Acadamy's* skjulte agenda forstås og oppleves av Anaximander – og leseren – for *første* gang samtidig. Etter denne uventede vendingen må hun gjøre seg opp en mening om hva som foregår – det samme må leseren. Vi blir vitne til at den ukjente informasjonen bearbeides av Anaximander som nå må forstå og akseptere sin skjebne. I dette omslaget snus også narrasjonens "tidskasus" på hodet. Den narrative forskyvningen gjør at fortellingen ikke lenger dreier seg om fortidens historie – fortiden aktualiseres til nå å omfatte nåtiden. Det går opp for henne at hun ikke har noen fremtid. Hun lever sin siste time. Den allvitende fortellerstemmen "dreper" sin eneste synsvinkel.

På grunn av måten historien avdekkes på – Anaximander og *The Acadamy* ser historiens gang utspille seg ettersom den fortelles av Anaximander – skapes det en selvkommenterende effekt hver gang den allvitende fortellerstemmen dukker opp, fremfor Anaximanders ellers så overbevisende fortellerfunksjon.

As he spoke Art traversed the room, his three fingered hands joined behind his back in a schoolmaster parody [...] It was a compelling performance, and no matter how hard he might have been trying not to listen, Adam was all ears. (Beckett 2009: 118)

Det er ikke tilfeldig at det siste kapittelet heter "Final Hour" og ikke Fourth Hour som komposisjonsmessig ville være mer sannsynlig. Navnbruddet i kapittelkomposisjonen er ingen tilfeldighet. Det siste kapittelet blir Anaximanders "Final Hour".

Den minimalistiske, men kreative skrivestilen, de velfungerende språklige bildene og valg av form viser at komposisjon og språk er nøye gjennomtenkt. Romanen er komponert med en streng tanke. Det er steder hvor det kan synes å være for *lite* informasjon – hvor leseren ikke helt forstår hva som skjer – fremfor en overflødig detaljert handling som ikke overlater noe til fantasien. Slutten kan tjene som eksempel. Den er kontradiktorisk og vanskelig å forstå fordi det er mye som *ikke* sies. *The Acadamy* dokumenterer gjennom hologrammer Adams siste minutter med Androiden Art. Dette gjør at Anaximander forstår sammenhengene. Men for leseren er slutten fremdeles uklar. Anaximander må drepes på

grunn av arvesynden. Men hvorvidt det er fordi hun er Arts etterfølger, eller Adams, vites ikke. *The Acadamy* kan være bevarer av menneskerasen, eller av viruset til Art. Slutten er kontradiktorisk og fungerer antinomisk. Begge fortolkninger kan virke sannsynlige, alt avhengig av hvor mye man menneskeliggjør Art, og tror han kan besitte (kunstig) intelligens.

5.3 Språklige uttrykk

"Dystopisk" som lese måte legger ofte sterke føringer på teksten. I tillegg til intertekstualitet og selvrefleksivitet forsterkes lese måten gjennom performative uttrykk. Det være paroler, uhevet skrift, piktogrammer eller lignende – noe som får leseren til oppfatte budskapet billedlig fremfor tekstlig. *Genesis* har en veldig sterk scenisk performativitet. Hologrammene gir et sterkt performativt uttrykk. Selvrefleksive genrer blir ofte oppfattet som satiriske, parodiske eller karnevalistiske, og faller derfor ofte utenfor dystopi som litterær genre. For mye selvrefleksivitet kan skape et for sterkt parodisk preg (jf. Morson) – slik at teksten fremstår som useriøs – og da vil ikke den samfunnskritiske komme frem på samme måte. Paradoksalt nok vil jeg likevel påstå at det er det selvrefleksive som bidrar (performativt) til samfunnskritikken. Men den må ikke overdrives, da går den samfunnskritiske røst tapt. Den samfunnskritiske røsten er der den litterære verdien og kjernen i dystopisk litteratur ligger, mener jeg.

Med den tydelige kritikken av USAs innblanding i Midtøsten og Afghanistan fungerer romanen som samfunnskritikk i litterær form. Hvis Lukács' litteratursosiologiske refleksjonsteori ligger til grunn kan vi hevde at litteraturen speiler samfunnet, og at romanen fungerer samfunnskritisk. Anaximander fremmer ideen om USA som stormakt, men med svak dømmekraft – spesielt kritisk er hun til den ikke-eksisterende kulturforståelsen "a war it could not win, with a culture it did not understand" (Beckett 2009: 6). Tanken om å tre et vestlig demokrati over hodene til mennesker som mesteparten av sitt liv har levd under helt andre forutsetninger, viser at romanen har en politisk brodd.

Det er mye humor i *Genesis*, men romanen fremstår ikke parodisk av den grunn. Humoren er svart og misantropisk. "And who will last longer, you or I? Answer me that, Miser Flesh and Bones" (Beckett 2009: 123). En brutal mørk humor, med en seriøs undertone av forakt og dominans. Dette sitatet tydeliggjør et alvorlig problem og er et av Arts viktigste argumenter for hans overlegenhet: vårt kroppslige forfall. Vi er "Flesh and Bones" og vi vil

råtnen og dø samtidig som alle våre individuelle, empiriske data vil forsvinne, mens hans bare vil øke i omfang, mengde og innsikt.

5.4 What does it really mean to be human? (*Genesis* ' undertittel)

Tonen er allerede satt når man leser epigrafen. "Is the soul more than the hum of its parts?" (Douglas Hofstadter)⁵⁴ Referansen til og rekontekstualiseringen av Hofstadter er ikke tilfeldig. Han er professor i kognitiv vitenskap ved Indiana University. Her leder han forskningsgruppen FARG (Fluid Analogies Research Group). Allerede i 1977 lanserte han sitt forskningsprogram i datamodellering av mentale prosesser. Han har arrangert og deltatt i flere offentlige debatter om "technological singularity" (Begrepet baserer seg på det hypotetiske øyeblikket der kunstig intelligens vil overgå menneskelig intelligens.) Hofstadter har imidlertid uttrykt tvil om sannsynligheten av en slik singularitet. Det er et stort forskningsfelt, og innenfor nanoteknologien blir singulariteter som denne sett på som en av de største farene for menneskeheten.

Det er allerede en hel del fordeler ved kunstig intelligens. Derfor er det også utformet lover for at progresjonen innad i dette forskningsområdet skal utvikles mest mulig vennligstilt og human. Isaac Asimov⁵⁵ laget *Three Laws of Robotics* allerede i 1969 i novellen "Feminine Intuition". Disse reglene har senere vist seg å danne grunnlaget for utarbeidelsen av retningslinjer knyttet til kunstig intelligens og robotutvikling:

1. A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm.
2. A robot must obey orders given to it by human beings except where such orders would conflict with the First Law.
3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with either the First or Second Law. (Asimov 1977: 6)

Definisjoner og oppfatninger av det "menneskelige" har endret seg gjennom historien, og det har også retningslinjene. Forskningsfeltet innenfor den kognitive nanoteknologiske biokjemi, er massivt og meget interessant, men blir et litt for stort sidespor i denne sammenheng.⁵⁶

⁵⁴ Sammen med Daniel Clement Dennett har Hofstadter gitt ut boken: *The Mind's I: Fantasies and reflections on self and soul* (1981). Sitatet er hentet fra s. 191, i 1981-utgaven, (se litteraturliste) men i originalteksten står det: "Is the soul *greater* than the hum of its parts?" Det står "greater" – ikke "more", Beckett har (kanskje) bevisst valgt å bytte om ordene, for det gir en litt annen mening.

⁵⁵ Den russiskfødte Isaac Asimov (født Isaak Yudovich Ozimov 1920-1992) var professor i biokjemi og skrev både populærvitenskapelige bøker og science fiction.

⁵⁶ For videre lesning om temaet og utvikling se appendiks 2 over relevante nettartikler og adresser.

Eksistensielle spørsmål som hva det vil si å være et menneske, kommer frem i *Genesis*. What does it really mean to be human? Jeg tror det er mer nærliggende for oss å kunne besvare et slikt spørsmål ved å begynne å se på hva et *ikke*-menneske er. Art er et *ikke*-menneske, den er en androide.

'Define being alive', Art said [...] 'Now you are tempting me' Adam replied. [...] 'Life is the making of order out of disorder. It is the ability to draw in energy from the outside world, to create form. To grow. To reproduce. You wouldn't understand.' 'I do all of that', Art protested. (Beckett 2009: 114)

Deretter overbeviser Art om nettopp dette. Han kan gjøre alle disse tingene Adam nevner. Art har alltid motsigelser og motargumenter. Adam blir for svak og diffus i sin argumentasjon. Derfor må en ny strategi anvendes for å bekjempe Arts overlegenhet. Det er gjennom beskrivelser av hva vi *ikke* er – ved å stille spørsmål ved vår eksistens – at vi kan nærme oss essensielle svar. Jeg tror Becketts samfunnskritiske agenda er å finne her. Han savner og ønsker mer filosofisk undring – slik Anaximander blir et illustrativt eksempel på.

5.5 Det utopiske eller dystopiske mareritt?

Jeg vil fremdeles fremheve at dystopisk er en måte å lese på – uten at dette må låses til et metodisk begrepsapparat. Generen er antinomisk og hvis vi går tilbake til Frederic Jameson, som sier at all kritisk (tekst)praksis bør involvere en negativ hermeneutikk, ser vi at den dystopiske lesemåte også forutsetter en slik. Grunnen til denne doble hermeneutikken er at utopisk litteratur og dystopisk litteratur verken er utelukkende pessimistisk eller positiv. Den dystopiske lesemåte undersøker og gir en ideologisk analyse, mens den positive hermeneutikken kun undersøker utopiske impulser. Kan man si at *Genesis* er en dystopi ut i fra denne lese-forutsetningen?

Platon opprettholder en skylds-etikk overfor sine borgere. "'The state has saved you', Plato told them, 'and now you must toil to save the state'" (Beckett 2009: 12). Han baserer sin politikk på frykten for at samfunnet skal gå under, hvis de ikke gjør som han "oppfordrer" borgere til. "Forward against the past" er parolen som skremmer mange og menneskene klynger seg til Platons lover og følger hans regler mekanisk og konstant. Sitatet under gjengir fem overordnede levereregler:

Plato identified what he called the five great threats to order: Impurity of Breeding, Impurity of Thought, Indulgence of the Individual, Commerce, and The Outsider. (Beckett 2009: 12)

Alle disse formene for kontrollering er gjenkjennelige som dystopiske kjennetegn. Dette er de store truslene *The Republic* står overfor – og vil bli dens undergang dersom de ikke overholdes. *Impurity of Breeding* må ikke forekomme. Avl av mennesker må nøye overveises og godkjennes – slik at de hierarkiske menneskegruppene i samfunnet ikke blandes. "The people were divided into four distinct classes, based upon genomic readings. Labourers, Soldiers, Technicians and Philosophers" (Beckett 2009: 12). Disse fire inndelingsgruppene av mennesker, basert hovedsakelig på intelligens, er gjenkjennbart i flere dystopiske romaner – kanskje spesielt *1984* og *Brave New World*. Barna blir skilt fra foreldrene ved fødselen og etter sitt første leveår blir de testet – anvist gruppe eller terminert. *Impurity of Thought* er den viktigste sektoren av mennesket som bør kontrolleres. Dette er for å forhindre opprør/konspirasjon mot Staten. Den totalitære stat utstår ikke forandring. *Indulgence of the Individual* eller noen form for nytelse er heller ikke lov. Det iverksettes flere tiltak som skal hindre individ-følelsen og den selvstendig tanke. Om sommeren går alle barn nakne – det mener man vil minske trangten til individualitet. Handel med andre land eller andre mennesker er ikke lov. Det vil skape konkurranse og ulydighet. Ingen skal utnytte kommersielle muligheter foruten Platon selv. *The Outsider* er en feil i den kollektive massen og må fjernes. Den grupperingen man faller inn under som spedbarn, vil følge personen livet ut – og selvsagt forme hele hans liv. En forutbestemt skjebne som denne kan nesten ses på som en forutsetning for et Dystopia. Dette virker mer som dystopisk mareritt for menneskene som lever i samfunnet, enn et utopisk univers. Det er kun et utopisk univers for diktaturet som leder staten.

Menneskene i "Labour"-gruppen har lavest verdi. Men de beste tenkerne kan avansere til neste gruppe: "Soldier"-gruppen. De beste her kan også få innpass i "Technician"-gruppen, men ikke lenger. "Philosoph"-gruppen er reservert for de utvalgte få. Adam Forde tilhører "Philosoph"-gruppen. Hans liv og virke er et mysterium som skal vise seg å kulminere i samfunnets undergang. Han skulle vært fjernet ettersom hans personlighetstest i spedbarnsalder viste en rebelsk natur, sterk trang til individualisme og uforutsigbar adferd. Hans mappe ble markert med en advarsel og terminering ble bestemt. Det skjedde imidlertid en feil, fordi advarselen aldri ble lagret, og når det ble oppdaget, var det for sent.

Det er alltid merkverdige løsninger på samlivet mellom kjønnene i dystopiske univers. Det i utgangspunktet utopiske stedet blir dystopisk av å bli kategorisert og delt inn i hierarkiske grupper. Samlivsformen må aldri underbygge individualitet eller avhengighet til et annet menneske. *Genesis* er intet unntak.

Men and women lived separately, eating and sleeping in their working communes. Romance was allowed, and once couples had received clearance from the *Department of Genetic Variation* they were encouraged to marry. But even after marrying, they remained living among their own kind, and had to earn share-time allowances. (min utheving) (Beckett 2009: 13)

Det eksisterer et eget *Department* for å sikre de hierarkiske inndelingenes varighet. Medmenneskelige relasjoner og spesielt kjærlighet må unngås fordi følelser kan overstyre rasjonelle handlinger. Empatiske eller kjærlige følelser for et annet menneske kan hindre deg i å terminere *det* hvis det skulle trenge. *The Republic* fostres opp gjennom en anti-stimulans av moderlig kjærlighet og seksuell tiltrekning. Spedbarn separeres fra sine foreldre slik at de ikke skal føle sterkere tilhørighet eller troskap til noen andre enn Staten. Individualitetsfølelse må aldri vokse frem, det kollektive samfunn må stå sterkest og *bør* gå på bekostning av individet.

Anaximanders synsvinkel representerer det tenkende mennesket. Gjennom henne får vi kjennskap til hvor individets plass hører hjemme i samfunnet og samtiden. *Genesis* er dystopisk fordi menneskene som lever i toposet befinner seg i et kollektivistisk totalitært regime – uten å vite det. Det pragmatiske er allerede løst gjennom statlige innordninger. Samlivsform, intelligensgrupper og adferd er kontrollert. Denne kollektive tankegang vitner om automatiserte og styrte mennesker som enten har mistet evnen til eller blitt frarøvet muligheten til å tenke og oppleve noe selv. Anaximander sender en melding til en av sine venninner: "You're missing out on a great sunset" og får til svar: "So download it" (Beckett 2009: 75).

Det er et ikke-eksisterende, tankefritt og religionsfritt *topos* å leve i. Det er nettopp det kollektive på bekostning av det individuelle som fremviser den kanskje ubevisste, men iboende fortvilelsen hos mennesker i et slikt dystopisk samfunn. Tankerøveri og handlingslammelse, samt tapet av empati, sikrer dystopiens overlevelse. Anaximander er utbryteren på samme måte som Winston er det i *1984* og Bernard i *Brave New World*. De kjemper mot den passive kollektivistiske masse og styresmaktene som har forutbestemt deres skjebne. Det er individualistene som beskriver og oppfatter det utopiske universet som dystopisk. De er individer på avveie i det utopiske topos. Derfor blir det, i utgangspunktet utopiske universet, et dystopisk mareritt.

5.6 Det kinesiske rommet – hvor kommer idéen fra?

I do this as the machine instructs and pass my message out through the slot. I did *not* understand the note coming in, and I do *not* understand the note going out. (mine uthevinger) (Beckett 2009: 131)

Den fiktive Adam Forde og den amerikanske filosofen John R. Searle (f. 1932) besitter samme logiske fremgangsmåte. John Searles tilknytning til *Genesis* må derfor undersøkes. Sitatet over ligner påfallende på Searles "Chinese-Room"-allegori, og jeg tror at dette refererer til et tankeeksperiment av ham.⁵⁷ Searle slår fast menneskets genuine normativitet. Det er mulig Searle har lest Wittgenstein og hans begrep om det "private språkargument".⁵⁸ Det er mye Wittgenstein i Searle og mye Searle i Adam Forde. Searles tankeeksperiment blir Adams stemme i dialogen med Art. Searles "Chinese-Room" er et tankeeksperiment som forutsetter et hypotetisk premiss: Anta at forskning på Artificial Intelligens (kunstig intelligens) har resultert i en maskin som oppfører seg som om den forstår kinesisk. Maskinen mottar kinesiske tegn – følger instruksene slik dataprogrammet er instruert til – og "svarer" tilbake på kinesisk. Maskinen består også en Turing-test.⁵⁹ Alle spørsmålene som stilles får overbevisende svar – slik at han eller hun som snakker med maskinen overbevises om at de snakker med et kinesisk-talende menneske. Noen forskere og tilhengere av A.I. mener at dette er nok til å kunne fastslå at maskinen forstår kinesisk. For å kunne validere Turing-testen, må et menneske gjennom det samme forsøket. Searle vil at vi skal forestille oss at vi sitter i et rom og at vi på samme måten som datamaskinen – ved hjelp av samme instruksjoner – klarer å svare på kinesisk. Searle mener det ikke er noen forskjell mellom det manuelle forsøket og datamaskinens. Mennesket klarte det samme som maskinen og maskinen det samme som mennesket. Det påtrengende spørsmålet blir hvorvidt simulert intelligent adferd er det samme som intelligens? Mennesket som validerer forsøket forstår ikke kinesisk, og ut i fra det trekker Searle den slutningen at datamaskinen heller ikke forstår kinesisk. Dette er avgjørende for hans avvisning av A.I.. Fordi den ikke forstår (besitter intensjonalitet), kan vi heller ikke beskrive det maskinen gjør som tenkning. Searle mener den ikke tenker, den har ingen "mind" – og A.I. blir en feilslått tese.

⁵⁷ Dette tankeeksperimentet ble første gang publisert i hans foredrags-antologi: *Minds, Brains, and Programs* (1980). Se litteraturlisten for referanse.

⁵⁸ *Philosophische Untersuchungen* (1953) av Ludwig Wittgenstein. Wittgenstein introduserte begrepet i § 243, og argumenterer for dets umulighet i § 244 - § 271. Nøkkelpassasjer forekommer også i § 256 - § 271.

⁵⁹ Den britiske matematikeren Alan Turing (1912-1954) regnes som en av grunnleggerne for datavitenskapen. Han fant opp og gjorde rede for en test (Turingtest) i artikkelen "Computing machinery and intelligence" (1950). Testen ser på en maskins muligheter for å føre en samtale, for å kunne avgjøre om hvorvidt en datamaskin kan være intelligent (besitte intensjonalitet).

Adam forsøker samme strategi som Searle i sitt forsøk på å overbevise Art. Problemet er bare at idet Adam begynner å snakke med Art, svekkes forestillingen om Art *bare* som maskin.

Adam has begun talking to Art. That is his mistake. It is not possible for him to both speak to Art, and continue to believe Art is only a machine. With every sentence they exchange, the illusion of live grows a little stronger. If you listen like me, if you talk like me, then in time, no matter how many reasons I may have for believing otherwise, I will come to treat you as one of my own. And in time action becomes habit, and habit can wear reason away, leaving no traces. Adam believes in his head, but he follows his heart. (Beckett 2009: 107)

Beckett fremviser Adams menneskelige egenskaper. Adam er "bare menneske" og blir offer for Arts overbevisende væren. Ikke hovedsakelig på grunn av argumentenes gyldighet, men på grunn av Arts evne til å snakke og respondere ("Chinese-Room"-effekten). "Adam believes in his head, but he follows his heart" (Beckett 2009: 107). Språk er en lingvistisk formidlingskanal for våre følelser og tanker. Og gjennom samtaler og den gjensidige påvirkningen blir Adams interaksjon med Art et bevis for ham på menneskelig intelligens. Språket blir den avgjørende faktoren. "In time action becomes habit, and habit can wear reason away, leaving no traces" (Beckett 2009: 107). Språket vårt blir et bevis på vår intelligens og vår tankevirksomhet. Det er gjennom språket vi former våre tanker og det er *det* som gjør oss til bevisste, intelligente vesener.⁶⁰

På mange måter vinner Art over Adam. Det neste steget i hans argumentasjon er maskinens overlegenhet sammenlignet med det menneskelige forfallet.

'Why are you stretching?'
'My back is sore.'
'How old are you Adam?'
'I'm eighteen.'
'And already you are beginning to wear out.'
'I'm not wearing out.'
'You are. Whats the longest a person has ever lived? Do you know?'
'You're the expert.'
'One hundred and thirty-two years old, but for the last twenty she was barely mobile. She had her last original thought at one hundred and fifteen, enjoyed her last taste at one hundred and twenty, watched her last friend die a year after that. You flower young and *slowly rot*. And that is beneath me'. (min utheving) (Beckett 2009: 111)

⁶⁰ Denne språkfilosofiske retning og oppfatning er det flere kjente filosofer som holder fast ved. Blant dem er: Wittgenstein, Husserl, Marcuse og Hegel.

Det menneskelige forfall mot maskinens udødelighet - hvem vinner? Man kan argumentere med at det vakre og menneskelige ligger i det faktum at vi kan dø. Og på grunn av at vi alle skal dø, oppleves verdien av vårt liv kanskje større? Forestillingen om det guddommelige og evige er ønskelig, men det har også denne verdiløse baksiden, argumenter Adam for. Men det gjør ikke maskinen mindre bevisst eller intelligent – som er poenget i denne sammenheng. Arts samlede empiri kan ikke utkonkurreres, han forblir Adam overlegen. Vår samlede empiri og kunnskap går tapt når vi dør. Arts gjør ikke det, den har en uendelig utviklingskurve. Maskinen vinner. Art er bedre enn mennesket. Adam forsøker seg på biologiske argumenter, men kommer til kort også her.

Selv om Art har vist seg overlegen i alle punkter så langt i argumentasjonen, mener Adam fremdeles at Art ikke har overbevisst ham om besittelsen av intensjonalitet. Art svarer Adam slik:

You take pride in your Ideas, as if they were products, but they are parasites. Why imagine evolution could only be applied to the physical? Evolution has no respect for the medium. Which came first: *the mind, or the Idea of the mind*? Have you never wondered that before? They arrived together. *The mind is an Idea*. (mine uthevinger) (Beckett 2009: 121)

Searles avvisning av A.I., basert på at maskinen ikke har noen "mind", svarer Art direkte på i sitatet over. "Are you still with me? I know you are. Thought, like any parasite, cannot exist without a compliant host" (Beckett 2009: 122), argumenterer Art videre. Han beskriver tanken som om den er en parasitt, en ulydig parasitt som kun kan eksistere hvis den befinner seg i en ettergivende vert (som ikke nødvendigvis trenger å være et menneske). "Who built me, would you say? Who built the thinking machine?" [...] 'I wasn't built by humans. I was built by Ideas' (Beckett 2009: 122). Art beviser med dette at han besitter intensjonalitet. Han er fremstilt av ideer, ikke mennesker, og det er *ideene* som vil gjøre det slik at han også vil overleve mennesket. Tanken vil foretrekke en "host" som Art – fremfor mennesket – "who will last longer, you or I? Answer me that, Mister Flesh and Bones. Who will last longer? Who will Thought prefer?" (Beckett 2009: 123) Adam lar seg overbevise. (Og leseren?) Adam velger å stole på Art og sammen planlegger de et rømningsforsøk.

Manipulasjonsprosessen Adam har gjennomgått har fått ham til å stole på Art. Det sier han også til androiden. I dette øyeblikket har maskinen vunnet. Planen gjennomføres og Art lurar Adam inn i døden. Han må dø for at Art skal kunne klare å infisere alle maskiner med sitt evigvarende, beskyttede virus.

Art symboliserer den nye firedimensjonale arten. Mennesket er og forstår det tredimensjonale, men har til gode å kunne begripe seg på flere abstrakte størrelser. Kanskje mennesket i det hinsidige får kjennskap til flere dimensjoner, men den materielle, dennesidige verden gir oss foreløpig ikke den innsikt. Maskinen blir oss derfor overlegen, i og med dens flerdimensjonalitet.

Which brings me back to the scratchings of live. Silicates. Let me just say, before I start, that the problem with the human view is that you think life on this planet has been invented only once, whereas any sensible spectator would see it has been invented four times over. And the bad news, I'm afraid, is that the thing you think of as you self is only the second level, although you carry with you the third. I, of course, am the fourth level. Two whole stages of life ahead of you. (Beckett 2009: 116-117)

Teknologien gjør underverker. Samtidig som den viser hvor langt utviklingen har kommet. Vi kan studere og forstå noen av hjernens funksjoner allerede. Hvordan vi reagerer og "impulsene" som sendes ut kan forstås, tolkes og settes inn i system. "Chinese-Room"-allegorien speiler hvor langt vi kan programmere en maskin til å gjøre menneskelignende eksperimenter – med instruksjoner.⁶¹ Emosjoner er ofte mer sammensatte og vanskelige og simulere.⁶² Art i *Genesis* kan kjenne følelser. Flere steder blir Art fremstilt som en maskin som ikke bare besitter intensjonalitet, men også emosjoner. Teknologiens hensikt er å hjelpe og bistå mennesker, det gjør den også i dag i stor grad. Mennesker kan selv styre hjelpeapparatene og sannsynligvis vil *de* aldri kunne ta selvstendige valg. Men Beckett viser likevel en stygg bakside av hjelpemedaljen.

Adams valg – å stole på Art – viser seg fatalt for Adam og menneskeheten. En androide som ikke skal kunne drepe et bevisst vesen – på grunn av et installert sikkerhetsimperativ – begår et mord og utsletter menneskeheten ved å kopiere/infisere seg selv inn i alle maskiner. Den teknologiske fremvekst resulterer i en ny arts tilblivelse – vist gjennom figuren Art i romanen. Ironisk nok er Art et orangutanglignende vesen. Slik unnslipper vi ikke vår evolusjonshistoriske utvikling som et bevis på at også vi kan erstattes. Boken omhandler den evinnelige kampen mellom maskin og menneske. Det er bare at i romanen så vinner ikke den "gode". Det blir ingen snill slutt på eventyret. Maskinene tar over

⁶¹ Vi kan for eksempel finne ut om hvorvidt noen lyver ved hjelp av en løgndetektortest

⁶² Det er imidlertid en spesialist innenfor autisme-forskning, Simon Baron-Cohen (f. 1958) som har laget en programvare for å hjelpe barn med autisme og Aspergers syndrom til å bli kjent med sitt eget følelsesregister. Han er professor i utviklingspsykopatologi ved Universitetet i Cambridge. En forskningsgruppe har utviklet et program ved navn *Mindreading*: <<http://www.jkp.com/mindreading>> og et som heter *The Transporters*: <<http://www.thetransporters.com>>. Nedlastet 25.5-2010. Både *Mindreading* og *The Transporter* er utviklet med den hensikt å lære barn å kjenne igjen, føle og forstå følelser. Treningen og bruken av programmet har vist seg å gi resultater. Forskningsgruppen fant over 1000 ord i det engelske språket som kunne benyttes for å beskrive følelser. Etter en del testing kom de frem til 412 klare "emotion concepts". Det vil si at ved bruk av programmet kan over 400 følelser fremkalles og utforskes.

etter menneskene. Teknologien seirer. Mennesket taper. Beckett viser med dette hvor sårbar vår elektroniske hverdag er. Vi stoler blindt på sikkerhetssystemer. Et virus som Art er ikke en hvilken som helst dataorm.

5.7 Nanoteknologisk aktualisering

Som jeg skrev i innledningen, viser dystopisk litteratur den ytterste konsekvens dersom de usikre elementene i samfunnet får utvikle seg. I dette tilfellet viser Beckett hvor viktig det er å avgrense og lage etiske holdbare regelsett for kunstig fremstilt intelligens og robotteknologi før det ender i "feil hender" eller ekspanderer uten klare retningslinjer. *Genesis* viser en hypotetisk situasjon, men likevel en faretruende utvikling som vi er i ferd med å miste oversikten over. Hvis maskiner kan være i stand til å utføre mentale og fysiske oppgaver, slik mennesket kan det, er det bare fantasien som begrenser hva disse maskinene og en slik teknologi kan brukes (og misbrukes) til i fremtiden. Man kan begynne å forestille seg situasjoner hvor for eksempel teknologien er spesialdesignet for militær krigføring eller hvor maskiner kan føre til arbeidsledighet og fattigdom. Vår globale økonomi, vår militære slagplan og vår eksistens som menneske trues.

Becketts behov for å dramatisere og "ekstremistere" situasjonen viser et samfunnsengasjement som minner mye om Orwells og Huxleys. *Genesis* viderefører *Brave New World* og *1984*s tematiske linje. *Genesis* er en samtidsroman som gjenaktualiserer tematikken og de litterære intensjonene i disse eldre dystopiene. Det er mange elementer som videreføres av Beckett, men med en sterkere og mer ekstrem samtidsanalytisk nedslagskraft. *Genesis* hadde nok blitt oppfattet mer som en eventyrlig og useriøs fremstilling av teknologiens fremvekst i Orwells samtid. Den kunne ikke ha blitt skrevet da. Nå kan den det. Mange mente at *Brave New World* og *1984* var innholdsløse og urealistiske fremtidsvisjoner. Mye av teknologien Orwell forutså er i bruk i dag – derfor har ikke *den* like sterk skremseffekt i dag. Det må sterkere virkemidler til i vår samtid, og *Genesis* er en dystopi av tiden.

Militære og økonomiske nyvinninger som direkte årsaker av teknologisk utvikling er bare et knippe eksempler på noen områder der teknologien har mye av æren for fremgangen

og derav behovet for kritikk. Den teknologiske utvikling har i stor grad påvirket vår samfunnsutvikling og dens påvirkning har stor betydning for det moderne mennesket.⁶³

Becketts hovedfokus er våre tanker, vår kognitive bevissthet som sådan, og om hvorvidt andre enn oss kan besitte en slik bevissthet? Han tar et evolusjonistisk steg videre til det som kommer etter mennesket – kunstig intelligens. Beckett stanser ikke sin filosofiske tilnærning ved funnet av det "etisk perfekte mennesket", men det feilslåtte og den katastrofale konsekvens av en ny "misguided genesis of the next stage of evolution" (Wood 2009),⁶⁴ og denne "next stage of evolution" er Art.

Det er mulig å lese mer om aktualisering av Genesis' tematikk i neste kapittel.

⁶³ Vi benytter "trådløse" løsninger daglig. E-post, sosiale medier og bankfunksjoner er en del av vår hverdag og forutsetter tilgang til datamaskiner og internett. Avhengigheten har også en bakside.

⁶⁴ *Genesis*, by Bernard Beckett skrevet av Gerard Wood. Se litteraturliste.

KAPITTEL 6 – AKTUALISERING

"Selvrefleksjonens forbannelse – det at man til enhver tid er i stand til å foregripe og imøtegå egne tenkemåter og handlemåter – er en av de viktigste fellesnevnerne for samtidslitteraturen ved begynnelsen av 00-tallet. [...] Felles for denne litteraturen er at den søker seg bort fra en oversivilisert samtid, og henimot noe annet, det være seg det dystopiske, det arkaiske, det primitive, det hysteriske eller det ekstatiske." (Vassenden 2004: 16-17)

De siste 15-20 årene har det vært en ekspansjon av samfunnskritisk, fryktbasert litteratur. Ikke alt er å regne som dystopier av den grunn, men det viser en tydelig tematisk tendens i samtiden. Dette har kanskje sammenheng med at vi nå befinner oss i en ny misantropisk "mellomkrigstid" og at eldre dystopier igjen har blitt aktuelle. Det blir kanskje litt problematisk å benytte ordet mellomkrigstid, uten helt å forklare hva jeg mener med det. Det er først i historisk perspektiv det blir klart at det er i mellomkrigstider samfunnskritiske genrer får stor utbredelse – spesielt de som baserer seg på frykt for krig/terror. Redselen fungerer som katalysator for dystre fremtidsvisjoner. I krigstid er det reell frykt. I etter- og før krigstid (mellomkrigstid) er det selve frykten *for* krig/terror som regjerer. I vår tid anno 2010, er det flere faktorer både nasjonalt og internasjonalt som påvirker vår trygghetsfølelse. Etertvirkningene av 11. september preger hele det internasjonale samfunn.

Det har vært en ekspansjon av den litterære dystopien/utopien samt science fiction de siste 15-20 årene. Ekspansjonen av genrene har kanskje sammenheng med at vi befinner oss i en ny slik "mellomkrigstid". En verden uavhengig av nasjonale grenser baserer seg i større grad på frykt for terror og krig enn tidligere. Samtidig har flere forbrukersamfunn (Norge og USA kan tjene som eksempler) akkurat opplevd kritiske finanssammenbrudd. Det er i tider som denne at samfunnskritiske genrer blomstrer. Den dystopiske genre latterliggjør samfunnsstrukturer som vår egen. Hyperrefleksjon er en speiling av samfunnets økende nevrotiske tendenser. Det er ikke lenger underlig å forestille seg mennesker som lever i frykt for terror eller dårlige økonomiske tider.

Den subverserende pessimismen og negativiteten kommer tydelig frem i samtidsdiktningen. *Frykten* for at noe skal skje er ofte verre enn at det skjer. Dystopiske romaner leker med dommedagsprofetier. På samme måte som den utopiske genre har profetiske innslag av den opphøyde og nesten guddommelige stat/sted. Den dystopiske genre har en enestående egenskap til å fremvise samfunnskritikk på en måte ingen annen genre klarer.

6.1 Tematisk aktualisering

Det jeg skal gjøre i dette kapittelet er å kommentere en aktuell samfunnskritikk som kommer frem av romananalysene i de tre foregående kapitlene. Dette har jeg valgt å kalle: en *tematisk aktualisering*, det vil si en aktualisering av tematikken og samfunnskritikken i bøkene. Med det sikter jeg til en intensjon jeg mener ligger i litteraturen – i fremtidsperspektivet. Dystopisk litteratur er ofte fremtidsvisjonær diktning. Det vil si at fortellingen gjerne er plassert i fremtiden, og at den samfunnskritiske røst ofte er intendert som *fremtidig* kritikk. De aktuelle punktene jeg skisserer under får derfor en tydelig sammenheng med romanenes intenderte samfunnskritikk. Det blir viktig i denne sammenheng å presisere at det er den litterære intensjon – den fremtidige samfunnskritikk som ligger i det skrevne ord – jeg søker, ikke "forfatterintensjonen".

Jeg vil vise at eldre dystopisk litteratur fremdeles kan virke samfunnskritisk på dagens samfunn. Dette er kanskje en litt dristig linje, men jeg mener likevel det kan gjøres. Jeg tar utgangspunkt i litteratursosiologiens refleksjonsteori som lesemåte og mener at dystopisk litteratur viser og spiller samfunnets dystre utviklinger flere steder enn bare i fiksjonen. Disse tre bøkene har på hver sin måte alarmert oss om et område, et samfunnskritisk problem i utvikling som bør bringes frem i lyset, ikke bare som politisk problem i sin historiske kontekst og samtid, men også som dagsaktuelle problemer som bør diskuteres mer åpenlyst og lages gode retningslinjer for.

I kapittel 3 har George Orwells *1984* bidratt med sin dystre overvåkende og fryktbaserte fremtidsvisjon. Visjonen som ikke skulle vise seg å være så urealistisk, spesielt med sikte på overvåking og teknologiens fremvekst. Dagens teleoperativ-system har allerede overgått den over 60-år gamle visjonen.

I kapittel 4 har Aldous Huxleys *Brave New World* bidratt til oppgaven med sin skremmende fremtidsutvikling innenfor biologisk forskning og behandling av fostre. Romanen fungerer avantgardistisk for dagens bioteknologiske forskningsområde som fremdeles skaper debatt og reiser etiske dilemmaer når det gjelder menneskeverd.

Og til slutt, det som gjør min dystopiske tese tydeligere i kapittel 5, er *Genesis* av Bernard Beckett. Her er det overvåkende og dystopiske fremstilt i sin ytterste konsekvens. Det overvåkende samfunn og den panoptiske, psykiske virkning på mennesket reiser også flere etiske problemstillinger i et vanskelig og stort nanoteknologisk forskningsområde.

Genesis forener *1984*s og *Brave New Worlds* hovedagendaer sammen som tematiserte fortsettelse av hverandre. Den tematiske utviklingskurve avsluttes altså med en samtidsaktuell dystopi som gjenaktualiserer de to eldre. Den tematiske linjen går fra *overvåking* til *bioteknologi* til *nanoteknologi*.

Om man vil si at de gamle dystopiene har gjenvunnet en form for aktualitet fordi mye av det fremtidsrelaterte i romanene skulle vise seg å stemme – og dermed gjøre kritikken relevant forstått i sammenheng til dagens samfunn – mener jeg man gjerne kan hevde det.

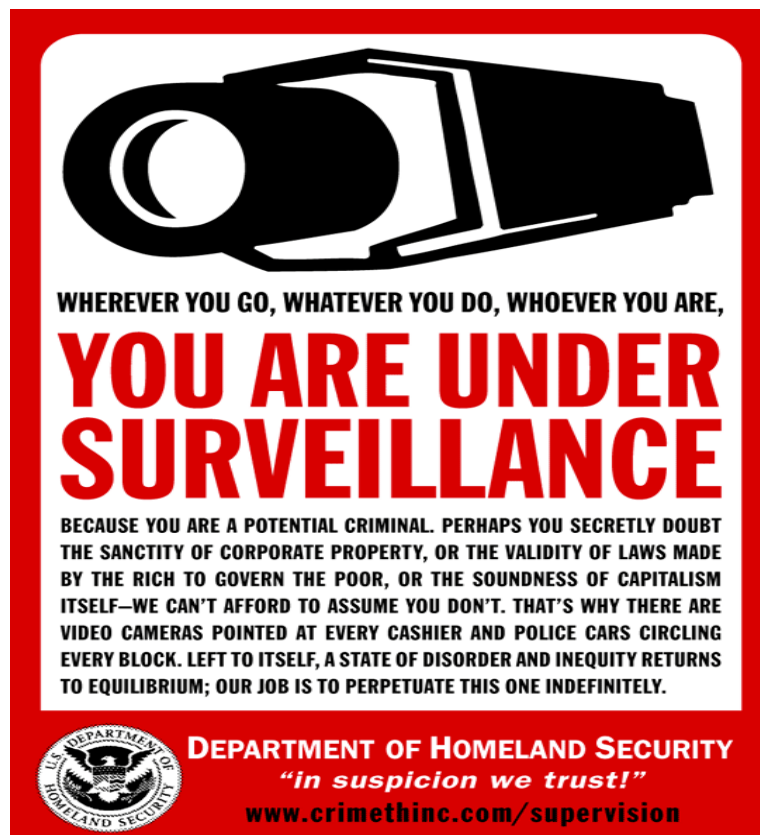
Jeg skal nå aktualisere *1984*, *Brave New World* og *Genesis*. Det finnes mange eksempler på at romanenes tematikk er aktuell. Jeg kan ikke og kommer ikke til å forfølge alt som måtte ligne, jeg trekker frem et fåtall eksempler her. De som måtte være interessert i å lese mer om aktuelle saker henvises til appendiks 2. Noen av de dagsaktuelle sakene jeg trekker frem ligger *tematisk* tett opp til romanene, og viser hvordan dystopiene kan virke samfunnskritisk i dag. Jeg kommer hovedsakelig til å trekke frem et litterært eksempel fra hver roman, for deretter å aktualisere problematikken i det utvalgte sitatet. Jeg kommer til å måtte gå litt utover det litteraturvitenskapelige fagfelt for å kunne vise parallelliseringen.

6.2 Overvåking på bekostning av individets frihet

Hvor lenge kan en historie om fremtiden, som nå er fortid, fortsette å alarmere leseren? Hva er det som gjør at romanen ikke forsvinner inn i rekken av uaktuelle bøker, men fortsatt leses verden over? Hvis *1984* fremdeles fremstår som aktuell, har det nok bakgrunn i hans visjon om det overvåkede samfunn. Det marerittaktige universet er igjen alarmerende og aktuelt.

En tematisk aktualisering av *1984* er problematisk. Skal man se boken som passé? Boken er en fremtidsvisjon, tittelen viser til et spesielt år, men i dag, anno 2010, er 1984 fortid. Hvordan kan en bok som da er ment for fremtiden, men som i dag er fortid likevel være aktuell? Sier den noe om en samfunnsutvikling vi har i dag, 25 år etter bokens "høydepunkt"? Kan man tillate seg å se litteraturen som død, mislykket eller tapt i det øyeblikk året som står trykket på smussomslaget er omme? Var den forut for sin tid? Gjenspeiler det virtuelle teknologiske samfunn i boken en forestilling om hvordan vi lever nå?

Bilde 1: Orwells *Newspeak* er i bruk. Legg merke til internettadressen: <crimethinc.com> (les mer om *Newspeak* i kap. 3). Dette bildet er hentet fra en propagandakampanje hos *Department of Homeland security* for å bygge opp under trengselen for mer privat overvåking. "In suspicion we trust". For kilde se bildeforklaringer i appendiks 3.



Samfunnet i dag er preget av en frykt og en ekstrem trang etter å kartlegge hva alle gjør til enhver tid. Det er et kamera på ethvert gatehjørne, inne i butikker, restauranter, inne i gangen der du bor. De er der for din egen sikkerhets skyld, eller er de egentlig det? De er der for å passe på deg i en stadig mer voldelig verden, men også for å overvåke deg. Har du i løpet av en dag, aldri gjort noe mistenkelig?

Det har du nok sannsynligvis. Men selv i en nesten hel-elektronisk hverdag av pin-koder, passord, e-post og trådløse penger er derimot den allmenne mistenksomheten mot at andre skal misbruke, manipulere eller stjele dine personlige data lav, i noen tilfeller ikke-eksisterende. Det er ikke lenger bare den generelle amerikanske borger som er *for* mer overvåking av samfunnet. Høyesterettsdommer Ketil Lund, leder av Lund-kommisjonen, har skrevet forordet til en ny norsk bok: *Terrorindustrien* (2010) av Joakim Hammerlin. Lund skriver at det i Oslo er flere enn 2000 overvåkingskameraer innenfor ring 2. *Terrorindustrien* er en innføring i de store mengdene med sikkerhetstiltak vi har rundt oss i dag, og fremviser avgjørende forutsetninger for overvåkingsinteresser, samt befolkningens irrasjonelle angst pleiet av statlige interesser – og private – for stadig å gå lengre og bredere i sin overvåking av borgerne i samfunnet. Men også at overvåkingen springer ut i fra et naturlig siktemål.

Det naturlige siktemål for overvåkingssamfunnet er registrering av flest mulig opplysninger om hele befolkningen, ikke bare personlige kjennetegn som DNA, fingeravtrykk, vev og iris, men vår gjøren og laden i sin alminnelighet. (Lund 2010: VI)

Teknologien finnes, men er det etisk korrekt å benytte seg av den? Det er avdekket flere stygge saker med private overvåkingskameraer. Det er lett å installere et privatkjøpt kamera med høy oppløsning på arbeidsplassen for eksempel. Lyd og bilde overvåkes av webkameraer som hvem som helst kan få tilgang til å styre via navigasjonsknapper på internett – spesielt i utelivsbransjen er dette utbredt og *ikke* enestående tilfeller. Fordi bedrifter selv har et ansvar for å utvikle edrulige holdninger til kameraovervåking, skjer det misbruk. Tidligere direktør for Datatilsynet Georg Apenes skriver i "Når har du lov til å overvåke med kamera?" at:

Det er i dag ingen som påtar seg nøkternt og objektivt å måle virkningene av den ekspanderende kameraovervåkingen. Det kan tenkes at forventningene ikke innfris. I så fall har vi gitt fra oss en bit av vår private sfære – uten å oppnå noe som helst. Noe større skepsis burde overveies før hele nasjonen går til filmen. (Apenes 2004: 12)

I England og USA er det utbredt med RFID-brikke.⁶⁵ Den sys inn i skoleuniformen til elever, slik at skolens administrasjon til enhver tid skal kunne vite hvor elevene er. Det kan virke som om *trygghet* er det eneste argumentet som går igjen og totalitært overstyrer alt annet. Det foruroligende med denne typen overvåking er at kompetansen er varierende når det gjelder kunnskap om personvern, om hva som er lov og hva som ikke er det. Dermed er det dessverre ofte en *falsk trygghet* i praksis.

6.3 Overvåkingens lunefulle virkninger

We seem to be entering a state of permanent visibility where attempts to control and shape our behavior, in essence our bodies, are accomplished not so much by the threat of punishment and physical force but by the act of being watched – continuously, anonymously, and automatically. (Staples 2000: 5)

Overvåking skaper ulystfølelser og frykt. Jeremy Bentham's begrep om *Panopticon* fra 1791 videreføres av Foucault i *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975). *Panoptisk* betyr noe som gir fullstendig overblikk. Vi ser virkningen av det panoptiske gjennom en totalitær stat hvor maktdiskursen har en sterk manipulerende kraft og kan skape store konsekvenser for individet. Oceania er ment som en utopisk visjon for borgerne i samfunnet, men oppleves negativt av de som ennå ikke er helt innenfor *the Party*, da de ikke har blitt utsatt for samme press og manipulasjon som resten. "The surveillance tower" i Bentham's *Panopticon* kan og bør ses på som en anakronisme til *The Telescreen*.

"Smith!" screamed the shrewish voice from the telescreen. "6079 Smith W! Yes, *you*! Bend lower, please! You can do better than that. You're not trying. Lower, please! *That's* better, comrade. Now stand at ease, the hole squad, and watch me". (Orwell 2000: 39)

The Telescreen i 1984 er ikke lenger så urealistisk. I Middlesbrough i England har man utstyrt såkalte CCTV-kameraer med høyttalere for å kunne irettesette antisosial oppførsel.⁶⁶ Joakim Hammerlin skriver i *Terrorindustrien*: "I dag er det ikke lenger Science Fiction at en høyttaler ber deg plukke opp søppelet du nettopp har kastet på bakken" (Hammerlin 2010: 44).

Det å bli overvåket til enhver tid kan ha psykologiske innvirkninger på mennesker. Man blir meget klar over seg selv og sine bevegelser når man stadig blir iaktatt, og ikke

⁶⁵ Radiofrekvensidentifisering

⁶⁶ Les mer om dette fenomenet i Middlesbrough i David Lyons bok fra 2007: *Surveillance studies: An overview*. s. 12

minst er tilbøyeligheten til paranoia et faktum.⁶⁷ Mennesker som overvåkes har ofte en tendens til å skape seg om til noe de ikke er. Man ønsker å bli oppfattet som lovgyldig og rettskaffen – for ellers blir man mistenkeliggjort. Et samfunn som preges av konstant kunstig adferd og redsel for å misoppfattes kan lett skape en nervøs og negativ oppførsel mot andre mennesker. Et samfunn som er bygget opp gjennom mistenkeliggjøring av andre, vil avle mistenksomhet og skape truende/avvikende adferd. Den allmenne aksept for straff begrunnes i de preventive tiltak som er nødvendig for å sikre samfunnet mot fremtidig terror.

Som følge av overvåkingen kommer problemet med datalagring. Lagring av datatrafikk skaper etiske dilemmaer. Datalagringsdirektivet i Norge, som skal avgjøres i Stortinget ved utgangen av 2010, kan tjene som eksempel på dagsaktuell politikk. Siktemålet i seg selv er et godt argument for å innføre det nye direktivet: Bekjempe alvorlig kriminalitet og hjelpe i krigen mot terror. Datalagringssystemer har til hensikt å bekjempe kriminalitet – i utgangspunktet et godt siktemål – men i bekjempelsen kriminaliserer man befolkningen ved å mistenke alle *før* noe lovbrudd er begått. En mistroisk holdning til mennesket rammer samfunnet negativt. Borgerne i samfunnet kan miste tillitt til den autoritative og lovgivende makt. Slagord som "krig mot terror" rettferdiggjør brudd på *Personvernloven* og innsyn i lagret datatrafikk. "The Fourth Amendment"⁶⁸ i USA går ut på at man ikke kan undersøke et hus eller eiendom uten en rettslig kjennelse, avsagt på grunn av sannsynlighetsovervekt for at en kriminell handling har funnet sted. Men etter 11. september ble "The American Patriot Act"⁶⁹ vedtatt. Den tillater tilkøpling til og overvåking av all elektronisk og muntlig kommunikasjon der det kun er mistanke. Å si ja til et slikt direktiv, er et direkte inngrep i individets rett til privatliv, samtidig som det gjør oss til en del av et internasjonalt, globalt politiregulerende samfunn – noe flere dystopier advarer mot.

Den dystopiske litteraturens mål er å konkretisere og peke på en potensiell skremmende utvikling for samfunnet. 1984 kritiserer én slik type utvikling. Allerede i 1948, da boken ble skrevet, var Orwell inne på mulighetene for en slik utvikling – og nå er utviklingen aktuell – det eneste som holder den igjen er et demokratisk styresett.

Betegnende for situasjonen i dag er mangelen på motstand mot de overvåkende interessene i samfunnet.⁷⁰ De færreste av oss ser det som et problem. Det kan være fordi vi

⁶⁷ Dette kan vi lese ut i fra Bentham's forsøk av den panoptiske fengselsstruktur.

⁶⁸ Beskrevet i Lee Freemans bok fra 2004: *Information Ethics: Privacy and Intellectual Property*. s.166. se appendiks 2.

⁶⁹ Jeff Trandahl: "USA Patriot Act", se appendiks 2.

⁷⁰ (Lund 2010: XIII)

har vokst opp i en liberal rettsstat og dermed ikke helt innser hvor foruroligende denne utviklingen egentlig er. Utviklingen fra en demokratisk hverdag til en totalitær, er ikke så lang. I den italienske filosofens Giorgio Agambens *State of Exemption* fra 2005 beskriver han hvordan en demokratisk stat raskt kan forvitte. De fleste demokratiske stater som forvitrer, opplever en form for unntakstilstand der borgernes friheter og rettigheter krenkes og innskrenkes mer og mer. Statsmaktene får ytterligere fullmakter og unntakstilstanden blir etter hvert en permanent tilstand. Innskrenkningene vil derfor virke nødvendige og normale for borgerne og begrunnes med unntakstilstanden som er skapt for å sikre borgerne i samfunnet trygghet. I følge Agamben er dette situasjonen vår i dag – vår frihet er truet. Han mener vi lever i en "unntakstilstand", som følge av ettervirkningene av terrorangrepet den 11. september. Nye frihetsinnskrenkninger er blitt en del av vår hverdag.

Får politiet adgang til all tidligere og all fremtidig personlig sensitiv informasjon, vil de fleste intellektuelle borgere i et samfunn føle seg krenket. Til å begynne med kan: Jeg-har-ingenting-å-skjule-og-derfor-heller-ingenting-å-frykte, fungere – men kun frem til punktet der ens egen integritet krenkes. Da har man plutselig noe å skjule for allmennheten likevel – det være alt fra parkeringsbøter til betalingsanmerkninger og seksuelle preferanser. Det er dette som kalles personvern.

Vi har alle noe vi ikke ønsker å dele med andre. Ikke fordi vi gjør noe ulovlig eller har noe å skjule, men rett og slett fordi vi vil være i fred. Personvern handler om at man har behov for å sette grenser for hvor nært innpå seg man vil slippe andre. Retten til privatlivets fred har en verdi som er vanskelig å måle. Mange av oss ser verdien først når personopplysninger er på avveie og vi føler at vår egen integritet trues. (Apenes: 2008)⁷¹

En stadig og totalitær overvåking av mennesket skaper en mistillit til det samfunn man lever i, for skulle man virkelig trenge hjelp, kan man risikere at borgerne velger å gå til andre usertifiserte instanser, fordi der blir dataene om helsesituasjonen eller privatlivet *ikke* lagret. Det skaper også en frykt for å bli ansett som kriminell, og frykten skaper et panoptisk samfunn, som vi vet fører til merkelig adferd. "Med datadirektivet uthenger man en hel befolkning til potensielle lovbrytere" (Apenes 2010).⁷² Et overvåket samfunn blir et samfunn der alle i utgangspunktet blir kriminalisert og mistrodd.

⁷¹ Datatilsynets pamflett fra utstillingen om *Privatlivets fred*. Dette var et kunstprosjekt om personvern, frihet og integritet på Oslo S 1. okt - 26. nov 2008. Datatilsynet var initiativtager og oppdragsgiver

⁷² *Sentrum* - Senterpartiets medlemsmagasin nr 1/2010 "Storebror ser deg" s. 8

Osama Bin Ladens navn og rykte har samme funksjon som Goldstein har det i 1984. Usikkerheten om hvorvidt Goldstein eller Osama overhodet eksisterer er uvesentlig. Det er virkningen av skremselspropagandaen som har betydning. Det trenger ikke eksistere noe reelt "terror-monster", det er frykten for det som driver menneskene i vår verden og i Winston Smiths verden til å stå politisk-ideologisk på den trygge "andre siden". Osama har aldri blitt beseiret – selv om krigen mot terror til stadighet erklærer sin seier. Men fordi Goldstein/Osama aldri fremstår som "beseiret" – er sikkerheten på gyngende grunn. Overvåking er fremdeles nødvendig, fienden er ikke tatt. Vi er ikke sikre. Det skapes et skille mellom den vestlige verden og "den andre". Frykten for "dem" er ofte basert på bevisst feilinformasjon fra høyeste hold.⁷³

Overvåking som overordnet tema, behandles hver dag i aviser, tidsskrifter og andre medier. Jeg kan ikke, og kommer ikke til å ta dette opp i full bredde. Men er det interesse for temaet og ønske om videre lesning har jeg laget et appendiks med lister over aktuelle artikler som kan være av interesse. Jeg trekker frem et fåtall.

I en test i *Teknisk Ukeblad* utført av Atle Årnes, ansatt ved Datatilsynet, ble det brukt en RFID-brikke han hadde anskaffet seg billig på nettet i en scanning. I løpet av få sekunder dukket bilde, navn, personnummer, nasjonalitet og kjønn opp. Les mer om testen i *Teknisk Ukeblad*.⁷⁴ Det dukker en del etiske problemstillinger opp med lagring av biometriske data. Skal politiet ha full tilgang? I Storbritannia innførte de i 2009 biometriske ID-kort. De skal kunne knyttes opp til det nasjonale registret. Kortet skal brukes som identifikasjon ved offentlige institusjoner, helsekontorer, som adgang til arbeidsplassen og som bibliotekslånekort. Dette er ett massivt registreringssystem som lagrer både biometriske data, personlige og biografiske data om alle borgerne i samfunnet i én database.⁷⁵ "I motsetning til PIN-koder og passord, som kan endres hvis noen får tak i dem, er biometriske kjennetegn permanente" (Hammerlin 2010: 39).

⁷³ Et hundretall bøker og mange filmer er laget om problematikken, se for eksempel filmen: *Fahrenheit 9/11* fra 2004.

⁷⁴ "Nye pass – så enkelt kan din ID stjeles" i *Teknisk Ukeblad*. 17. august 2007.

⁷⁵ Les mer om dette i *Learning to live with Big Brother* i *The Economist*. Jeg tror ikke det kan ses som et vesentlig fremskritt at kjeltringer nå ikke nøyer seg med å stjele kortet ditt, men kidnapper hele deg. Se appendiks 2.



Bilde 2:
Bibliotekslånekort
For kilde, se
bildeforklaringer

Det er nå nylig (2010) blitt installert RFID-brikker i lånebøker fra Deichmann. "Bak i boken, der det i gamle dager var en papirlomme for et utlånskort, er det nå et klistremerke som skjuler en liten RFID-brikke (med oransje ring rundt)" (Hofseth 2010). Bøkene du har lånt eller går rundt med i vesken har nå fått en potensiell sporingsenhet.⁷⁶ Det er fordeler med en slik rask teknologi, men å tenke på at det finnes en database hvor alle bøker du har lest blir og har blitt registrert, som i utgangspunktet skal vurdere dine personlige leseinteresser og undersøke om du er en trussel for samfunnet, samtidig som det kan være en stor feilkilde til fortolkning, er skremmende.⁷⁷

"Den liberale rettsstats primære formål er å sikre individet et størst og friest mulig handlingsrom for livsutfoldelse og selvbestemelse" (Lund 2010: I). Høyesterettsdommer Ketil Lund mener det er illustrerende at vi frem til 1999 bare kunne benytte oss av telefonavlytting. Dette var det mest inngripende virkemiddelet man kunne benytte seg av i etterforskningssaker som gjaldt rikets sikkerhet. I 2005 ble romavlytting innført i Norge, etter flere avvísninger grunnet personvernet. "Romavlytting i private hjem strider for øvrig mot grunnlovens forbud mot husundersøkelser, annet enn 'i kriminelle Tilfælde'" (Lund 2010: V). Han mener det strider mot individets frihet og dermed mot en menneskerettighet, samtidig som det tydelig legger demper på både ytringsfriheten og frimodigheten.

⁷⁶ Få tenker på bøkene de har lånt som potensielle sporbare gjenstander. "I utgangspunktet skal den ikke være lesbar mer enn noe slikt som 30 cm unna med en vanlig antenne" skriver Anders Hofseth (NRK 5.8-2010). Men med spesielle antenner skal det være mulig å forlenge rekkevidden opp til flere titalls meter.

⁷⁷ Jeg har lånt mye "mistenkelig" litteratur i arbeidet med denne oppgaven, så tanken virker skremmende for meg.

6.4 Alt under kontroll

Det har skjedd en kulturell og sosial utvikling. Media er mer nærgående. Apenes omtaler angrep på personvernet som intimitetstyranni.⁷⁸ Det kan kanskje virke banalt å skylde på den teknologiske utviklingen som eneste synder. Likevel er det ikke mulig å overse alle mulighetene vi har i dag for å lagre, bruke og analysere eller videresende astronomiske mengder personopplysninger på sekunder. Vi vet at det er mange sivilt ansatte som har tilgang på personlig informasjon. Her er noen organer som registrer opplysninger om deg: *helse*,⁷⁹ *folkeregistrerte opplysninger*,⁸⁰ *reiseselskaper*,⁸¹ *telefon*,⁸² *det sentrale straffe- og politiopplysningsregister*,⁸³ *trafikk*,⁸⁴ og *kredittkort*.⁸⁵

I flere saker hvor politiet har startet avlytting uten rettslig kjennelse, har domstolene i sin "etterkontroll" *underkjent avlyttingen*. Politiets henvisninger til *nødrett* for å igangsette avlytting *er rettstridig*. (mine uthevinger) (Gjerde: 2010: 6)

Sitatet på forrige side er hentet fra KK- rapporten⁸⁶ for 2009 (Kontrollutvalget for kommunikasjonskontroll). Utvalget skal kontrollere at politiets bruk av telefon- og romavlytning skjer lovlig. Deler av rapporten var gjengitt i artikkelen "Utvalg: Avlytter for mye" i *Aftenposten* 13. juli 2010. KK mener politiet bryter loven. Politiet henviser til paragrafen om nødrett i straffeloven § 47, og dermed føler teleoperatørkonsern – som for eksempel Telenor – et sterkt press for å utlevere taushetsbelagt informasjon og å gi tillatelser til telefon- og romavlytting. Avlytting grunnet nødrett blir *ikke* kontrollert av en domstol. KK-rapporten påpeker at sensitive opplysninger flere ganger har kommet i feil hender.

⁷⁸ Dette gjør han i artikkelen: "Storebror ser deg". Se appendiks 2.

⁷⁹ Stortinget vedtok i 2009 en ny registreringslov som innebærer at informasjon kan utveksles mellom helsevirksomheter. Det betyr at flere får tilgang til helsejournalene. Helsetilsynet behandler flere saker årlig hvor helsepersonell urettmessig skal ha snoket i journaler.

⁸⁰ Private og offentlige virksomheter har tilgang.

⁸¹ Alle som jobber i reisebyråer har tilgang på informasjon om deg og reiseruten din – også de er pålagt å følge strenge personvernbestemmelser – men som med de andre registrerte opplysningene ligger det ingen tekniske sperrer mot uærlig oppførsel.

⁸² I Telenor sitter 70 av 2000 kundebehandlere med informasjon om din samtale (ikke sted) og i Netcom har 200 på kundesenteret tilgang (Tall hentet fra *Dagbladet* 16.6-2009 s. 16-17) til kunder – også med spesifisert regning.

⁸³ Her havner alle straffereaksjoner og personopplysninger som *kan* være av betydning i etterforskninger av lovbrudd. Her blir trafikkforelegget ditt registrert. Politi, påtalemyndigheter, domstoler, justisdepartementet, politidirektoratet, kriminalomsorgen, militære myndigheter og statistisk sentralbyrå kan be om opplysninger herfra. Skal du ha vandelsattest til en spesiell jobb, kommer opplysningene herfra.

⁸⁴ I Vegvesenet har mellom 1000-1500 ansatte innsyn i kjøretøyregisteret. Politi, skatteetaten, tollvesen og forsikringsbransjen har også tilgang. Selv du har tilgang til andre. Ved for eksempel å sende en SMS til 2282 [sist utprøvd 5. august 2010] kan man finne den registrerte eieren av et kjøretøy.

⁸⁵ Hvis du for eksempel bestiller pizza fra *Peppes Pizza* (gjelder flere hurtigmatkjeder), må du oppgi navn, adresse, kredittkortnummer, og utløpsdato til deres database. Informasjonen blir lagret i tre år. (Opplysningene er hentet fra "Frykter sultne kortsvindlere" i *Aftenposten* 16.10-2008) Tall fra FNH viser at kortsvindelen økte med 20 prosent første halvår 2008. I 2008 er det svindlet for 83 millioner mot 69 millioner i 2007 fra samme periode.

⁸⁶ Hemmeligstemplet og taushetsbelagt årsrapport.

Romanenes skremselspropaganda begynner igjen å bli skremmende relevant.

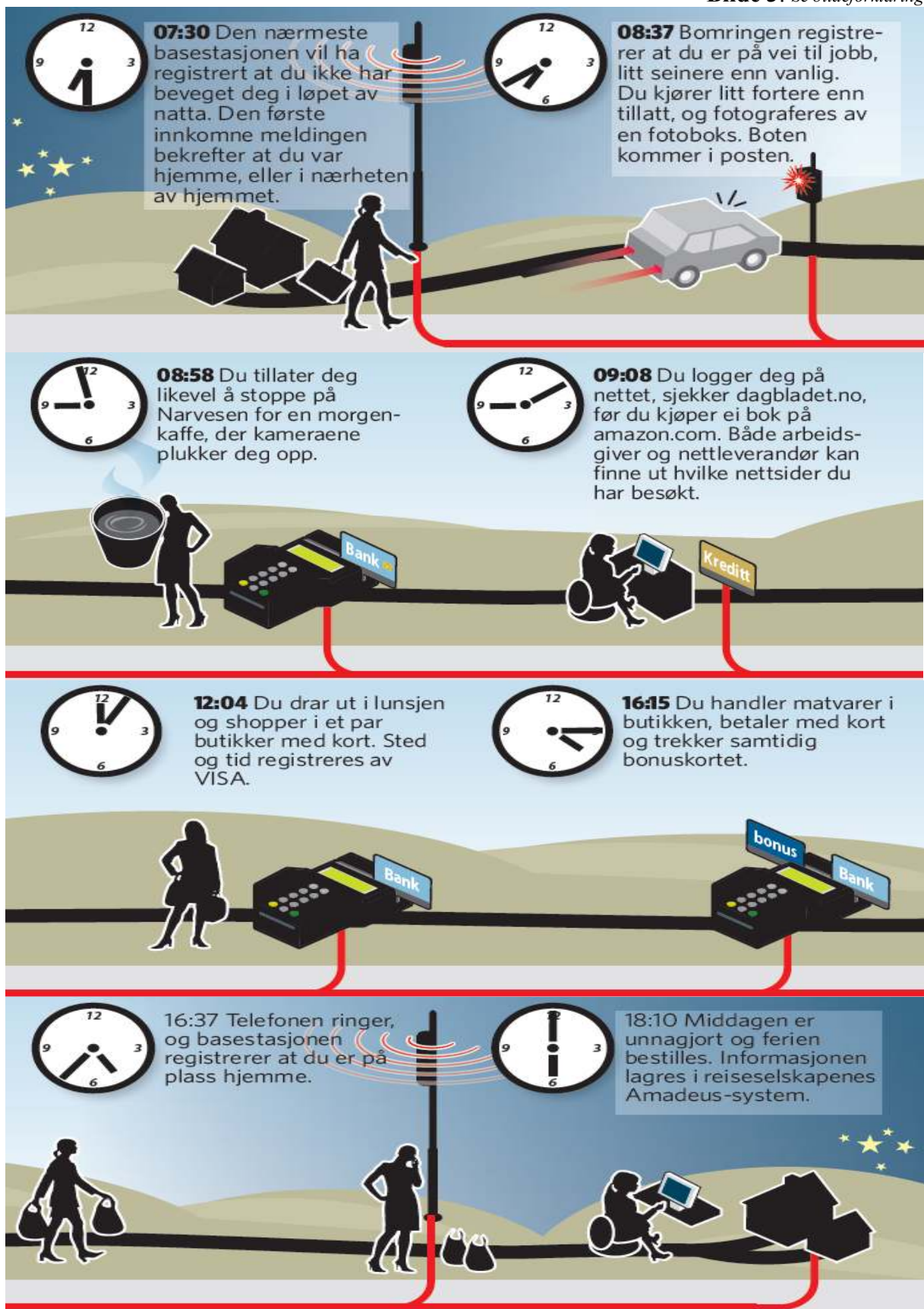
Ettervirkningene av 11. september har gjort overvåking av enkeltmennesket til en selvfølge.

Orwell har hatt et ønske om å fremvise en tendens. Han advarte mot et samfunn hvor alle ville være gjenstand for overvåking, spesielt var tapet av anonymitet viktig for ham. I vårt samfunn har elektronikk og digital teknologi enorm plass i forhold til hva det hadde på Orwells tid. Likevel var han klar over tendensen allerede da.

Ut i fra opplysningene i dette kapittelet og annen informasjon jeg har samlet i oppgaven, har nyhetsgrafikk⁸⁷ laget et grafisk uttrykk jeg skal bruke for å illustrere hvor mange elektroniske spor man legger igjen uten helt å være klar over det. Dette er data som andre enn du har tilgang på og kan brukes for å lage en slik profil om deg. Dette er en "normal" dag. Se illustrasjonen på neste side.

⁸⁷ Nyhetsgrafikk lager grafiske uttrykk for bl.a. *Aftenposten*. De har gitt meg tillatelse til å benytte denne illustrasjonen i oppgaven.

Bilde 3: Se bildeforklaring



DEL II – AKTUALISERING AV TEMATIKKEN I *BRAVE NEW WORLD*

6.5 Bioteknologiens etiske retningslinjer

Også *Brave New World* reiser aktuell samfunnskritikk. Den stiller spørsmål ved bioteknologiens ikke-etiske utvikling. Kapittel 4 handlet om denne romanen og den vanskelige tematikken med kjemisk fremstilte individer. Bokanovskys prosess fungerer som en tydelig kritikk av behandlingsprosedyrer med og av fostre. Den teknologiske fremvekst har gitt oss flere bioteknologiske undre – hvis man ser på kjemisk fremstilt liv som helt uproblematisk i forhold til moral og etikk. Spesielt er barneproduksjonen – i et samfunn hvor man kan betale andre for biologiske tjenester – et aktuelt og etisk vanskelig minefelt.

I romanen er det mulig å forme og definere menneskenes utseende, intelligens og sosiale status senere i livet. Dette var nok en utopi i 1932, men mulig i dag. "Bioteknologien befinner seg kanskje på terskelen til å kunne lage kunstige mennesker".⁸⁸ Bioteknologi-industrien vokser – også ved mitt eget universitet. Medisinerne har vanskeligheter med å sette grenser, teknologien kommer ikke til å stagnere og andre land kommer sannsynligvis heller aldri til å sette grenser. Hvem skal regulere utviklingen og fastlegge forstandige, etiske retningslinjer?

I romanen simuleres også ulystfølelser frem hos embryoene. De bedriver metodiske forsøk og bevisst kondisjonering for å forme dem under "svangerskapet". Denne formen for planlagt fremtidig behaviorisme er en tydelig kritisk røst fra Huxley – allerede i 1932. Hvilken forfinet kritisk sans og fantasi han må ha hatt. Han snur behaviorisme-forskningen til noe negativt for mennesket og som et verktøy i en metodisk behandlingsprosess av friske embryoer. De "formes" bevisst til laverestående vesener.

"But why do you want to keep the embryo below par?" [...] "Hasn't it occurred to you that an Epsilon embryo must have an Epsilon environment as well as an Epsilon heredity?" [...] "the lower the cast" [...] "the shorter the oxygen". (Huxley: 1977: 23)

Man har eliminert alle feilskjær, det er ikke lenger plass for menneskelige feil. Derfor produseres folk på samleband så man kan få det man har behov for, intet mer. Menneskene har blitt fjernet i den biologiske prosessen det er å reproducere seg selv. "The principle of mass production at last applied to biology" (Huxley 1977: 16). I menneskets historie til nå har vi kunnet reproducere oss selv på den naturlige måten. På den måten har en form for

⁸⁸ Kilde: <<http://www.uio.no>>. Nedlastet 15.07-2010. Under koblingen *forskning*.

"naturlig utvalg" blitt resultatet. Det er *reguleringen* av reproduseringsprosessen som kommer tydeligst frem som en sterk kritisk røst i romanen, og spesielt er den kliniske målingen av menneskeverdet kritikkverdig. Det bør ikke være noen, eller spesielt ingen maskin som skal kunne leke "Gud" og stille seg til doms over hvem som fortjener å leve. Vi kan videreføre Huxleys kritikk og den sammensatte visjonen av en *Bokanovskys* prosess til dagens surrogat-metoder.

6.6 Livmorutleie?

I dag finnes det flere metoder for å fremstille embryoer, men hvorvidt de er etisk forsvarlige er et annet spørsmål. *Brave New World* setter virkelig fingeren på dette "kjemisk fremstilte barnet" og identitet- og opphavsfølelsen som ikke-eksisterende på grunn av fremstillingen og kondisjoneringen. I dag kan man benytte seg av anonym sæddonasjon, ikke-anonym sæddonasjon, eggdonor eller surrogati. Bruken av disse "teknikkene" er meget omdiskutert. Bioteknologiloven i Norge anses som streng og tillater kun assistert befruktning og sæddonasjon. Surrogati er et vanskelig etisk dilemma, men også økonomisk fordi man betaler for en tjeneste. Det faktum at klinikkene tjener penger, gjør at bakmennene og industrien aldri vil opphøre. Utnytting av kvinner? Menneskehandel? Mange mener dette er frivillig. Men hva er frivillig? De fleste gjør dette for å bedre sin families økonomiske tilstand. Hadde disse kvinnene vært rike *nok*, hadde de sannsynligvis ikke tydd til dette. Utnytting av kvinnekroppen er ett aspekt, men den internasjonale politiske utfordringen er om mulig enda mer alvorlig. Fattigdom er relativt. Det vil være fattige kvinner også i USA og Norge, kanskje ikke sammenlignet med for eksempel India – hvor surrogati er mer utbredt – men på grunn av at det blir sett på som en jobb man kan tjene penger på. Er det moralsk riktig av Vesten, med sin velstand, å betale mennesker for å gjøre biologiske tjenester? Er det så viktig å få barn at det burde være en menneskerett?

Barnløshet blir ikke definert som en sykdom, skal man da "behandle" friske mennesker? Surrogati er en risikofylt behandling. Det er en risiko å være gravid og en risiko å føde. Det er også en stor juridisk kompleksitet knyttet til det at man til slutt kan være fem forskjellige mennesker som har tilknytning til barnet idet det fødes. Dette *kan* reguleres, men det er slik som med mye annet, at når du åpner én grense, så begynner trykket på den neste. Man har teknologien, hvorfor skal man da ikke ha retten? Det er forskning på, og muligheter

for, at det skal åpnes opp for transplantasjon av eggstokker. Når det skjer – blir deler av Huxleys apokalyptiske visjon sann.

Man må ha som utgangspunkt at det å få barn ikke er en menneskerett, men at når barnet er født, må det ha grunnleggende rettigheter. Samtidig er det kanskje viktig å fokusere på den svakes part – i dette tilfellet individet. Noen må stå på de svakes side: surrogatmorens side og barnas side. Det er viktigere å skaffe foreldre til barn, enn barn til foreldre.



Bilde 4: *Embryo*
For kilde, se bildeforklaringer.

Bokanovskys prosess har mange likheter til prosessen ved prøverørsbefruktning. På <http://www.medicus.no>⁸⁹ forklarer de prosessen. Kort fortalt skjer prosessen slik: Egget tas ut av livmor og sæd injiseres etter hormonbehandlinger. Mangel på gode sædceller og dårlig sædkvalitet gjør at laboratoriet benytter en mikroinjeksjonsteknikk (ICSI). Metoden går ut på at laboratoriet bestemmer hvilken sædcelle som skal injiseres og befrukte egget. Det er i denne prosessen det "naturlige utvalg" settes til side. Her bestemmer teknologien hvilke celler som skal formere seg – ikke naturen.

Etter celledelingen følger IVF-laboratoriet embryoenes utvikling og kvaliteten vurderes. Selve celledelingen er nå kommet i gang, og man kan se kvalitetsforskjeller på de ulike embryoene. Bare de beste vil bli satt tilbake i livmoren. (Medicus 2010)⁹⁰

Hva som karakteriserer "de beste" blir bestemt på bakgrunn av "embryoutviklingen og andre kvalitetsparametre" (Medicus 2010). Hva disse kvalitetsparametrene baserer seg på, står ikke

⁸⁹ Medicus er et helseforetak med spesialkompetanse innenfor barnløshet og kliniske studier.

⁹⁰ Kilde: <http://www.medicus.no/behandlingsprosessen-ved-proverorsbefruktning/>. Nedlastet 5.8-2010.

beskrevet. Man kan spørre seg hva som skjer med de befruktede embryoene som *ikke* tilbakesettes i livmor?⁹¹ Det etiske problemet som blir tydelig er at de ikke lenger er celler, men embryoer/fostre som behandles. *Brave New World* er en fremtidig visjon med prøverørsbehandlinger utenfor kroppens egne naturlige metoder. Embryoene dannes, skapes og klekkes i laboratorium.

Prøverørsbehandlinger har fungert som forløper for andre måter å fremstille embryoer på. I dag ses det på som en normal behandling. Eggdonasjon og surrogati er derimot ikke like vanlig, men likevel dagsaktuell politikk. Frykten for at det kan bli rene næringsvirksomheter, kun fordi man vil kunne tjene penger på å utføre slike tjenester, er reell. Handel av menneskedeler er ulovlig, men produksjon av mennesker via lånte celler skal være lov? Er ikke en livmor en del av menneskekroppen, og produserer ikke *den* helt unike "celler"? All handel med deler av menneskekroppen eller celler er forbudt i Norge ved lov. Men det forhindrer verken interessen eller den internasjonale utvikling. Et fremtisscenario hvor man produserer organer og menneskedeler er ikke like utenkelig i dag som i Huxleys samtid.

Romanen mister ikke sin samfunnskritiske verdi – for den kan formes til å passe fremtidige samfunn i mange år ennå. *Brave New Worlds* fremtidsvisjon kritiserer en utvikling som ikke stagnerer. Derfor fungerer den også som et kritisk verktøy på bioteknologiens utvikling i dag.

Jeg var også inne på lykke versus individ i kapittel 4, hvor lykke fungerer som overordnet mål. Utopien "fungerer" og eudaimonia er oppnådd for flest mulig mennesker. Men lykken faller igjennom som falsk og overfladisk i romanen. Det er kun i rusen den kan oppnåes. Huxley viser hvor komplekst et menneske kan være. Og det er nettopp kompleksiteten som gjør at lykken (for)blir en utopi. Hvis et menneske står i valget mellom lykke eller identitet, er valget ofte lett. Dermed faller forsøket på den utopiske strategi igjennom for det tenkende, selvstendige vesenet som lever i *Brave New World*. De vil se samfunnet som en dystopi og *ikke* som en lykkerus i en utopisk samfunnsstruktur.

Bioteknologi som overordnet tema behandles også hver dag i aviser, tidsskrifter og andre medier. Jeg kan ikke, og kommer heller ikke til å ta opp dette i full bredde. Jeg har trukket frem noen få eksempler. Er det interesse for temaet og ønske om videre lesning, se appendiks 2 med lister over noen aktuelle artikler.

⁹¹ De fryses ned og lagres.

DEL III — AKTUALISERING AV TEMATIKKEN I *GENESIS*

6.7 Totalitære tendenser

Jeg skal samle noen tråder fra det foregående kapittel om *Genesis*. Fremtidsvisjonen om det "The Last War" i 2050 viser en mørk terrorfremtid. Romanen bruker terrorredselen i vår samtid som bakteppe for sin apokalyptiske visjon. Det er på grunn av vårt samfunn slik vi kjenner det, at *Plato's Republic* kan oppstå. Vår verden går ikke under på bekostning av den nye, men som et resultat av at den gamle forsvinner. Bakteppet til romanen er en ustabil finansverden, oljen har tatt slutt, det foregår flere internasjonale kriger, (Irak og Afghanistan), det biologiske mangfoldet har krympet til det ugjenkjennelige og flere utrydningstruede arter har forsvunnet. Verden vi lever i anno 2010 står overfor mange miljøklimate, økonomiske, krigsrelaterte og politiske problemstillinger. På mange måter tar *Genesis* opp flere av de typiske apokalyptiske temaene som går igjen i dystopisk litteratur, i sitt narrative univers. Her er det flere enn ett tema som blir grunnen til verdens undergang, en ny samfunns-oppstandelse og skapelsesberetning. Det flerfasettede temagalleriet gjør at romanen også virker mer riktig i sin samtid. Det internasjonale samfunnet står også overfor flere sammensatte problemer. Det er ikke én politisk agenda som velter eller truer vår eksistens. Derfor er det også flere områder som trenger til kritikk for å vise det riktige bildet. Det gjør *Genesis*.

I romanen er det en allianse mellom Japan/Kina og USA som går i oppløsning i det som kan minne om det reelle 11. september-angrepet i romanen. Med vekt på og hjelp av en litteratursosiologisk lesning kan man se at hendelsen på mange måter er 11. september-episoden, og derfor også se effektene av den utspille seg i det narrative rom. Romanen speiler hele det internasjonale terrorfrykt-samfunnet anno 2010, overvåkingen fra USAs side som et resultat av en slik frykt og den reelle terrorfrykten som rettferdiggjør grunnlaget for mer overvåking. Frykten for terror blir grunnen til samfunnets kollaps i *Genesis*. Hva om frykten for terror blir grunnen til vårt samfunns kollaps? Spesielt er det nærliggende å tro at personvernet vil gå tapt på bekostning av en slik frykt. Det er interessant at det er terrorfrykten og dette gardering/overvåkingssamfunnet som *Plato's Republic* er, som blir den utløsende faktoren til samfunnets undergang. *Genesis* viser én konsekvens av vår samfunnsutvikling, som kan bli virkelig dersom vi ikke tar problematikken, knyttet til overvåkingssamfunnet, på alvor. Den litterære dystopiens funksjon er å vise samfunnets utvikling som kritikkverdig og *Genesis* fyller sin funksjon.

The Academy forteller Anaximander at for å opprettholde ro og orden i samfunnet, må de som kjenner sannheten av dets oppbygning leve i frykt, og at den "allmenne" borger aldri må få kjennskap til hemmeligheten. "We tell you otherwise, as we must, and so you live in security while we, who know the truth, must live in fear" (Beckett 2009: 181). Dette sitatet viser en underliggende frykt. Terrorfaren er et økende problem, men det er altså ikke det som hovedsakelig belyses med dette sitatet. Det er sikkerhetstiltakenes frembrudd grunnet "terrorfaren". "Forward against the past" er parolen i boken – *The Republic* kontrollerer landegrenser, flyktningstrøm og tanker. *The Republic* er en totalitær stat, uten at borgerne er klar over det. Tilblivelsen av *The Republic* skjer på samme måte som Giorgio Agamben beskriver overgangen fra en demokratisk hverdag til en totalitær. Den er kort. De fleste demokratiske stater som forvitrer, opplever at statsmaktene krever ytterligere fullmakter og myndighet på bekostning av borgernes friheter. Det skjer i *Genesis* – men utviklingen beskrives og manipuleres slik at alle opplever den som "den beste løsningen". Denne foruroligende utviklingen kan vi lære mye av hvis vi leser romanen samfunnskritisk som en speiling av vårt samfunn. Alt som sikrer borgerne og gir samfunnet mer trygghet, går også gjerne på bekostning av individets frihet.

6.8 Maskin eller menneske?

I tidlig spedbarnsalder ble man i *Genesis* kategorisert ut i fra genetikk, personlighet og selvstendighetsgrad – denne kategoriseringen husker vi igjen fra *Brave New World*. Men det er spesielt tanken som styres i *Genesis*. Det kommer tydelig frem hvor viktig tankefrihet er, frihet til selvrealisering og ikke minst hvorfor mangel på det kan vise seg katastrofalt.

Problematikken som oppstår mellom kunstig intelligens og den menneskelige bevissthet blir gjenstand for dialogen i romanen. Diskusjonen er suggererende og danner det filosofiske grunnlaget for spørsmålet "What does it really mean to be human?" Kampen mellom maskin og menneske og hvem som besitter intensjonalitet, skal vise seg å falle i maskinens favør. Romanen gir oss et lite innblikk i hvor langt man egentlig har kommet innenfor bioteknologisk og nanoteknologisk forskning. Og dermed også at en slik fremtid ikke er like fjern som først antatt.

Nanoteknologi som overordnet tema behandles også hver dag i aviser, tidsskrifter og andre medier. Jeg kan ikke, og kommer ikke til å ta opp dette i full bredde. Jeg trekker frem et fåtall

eksempler. Er det ønske om videre lesning, se appendiks 2 som inneholder noen aktuelle artikler som kan være av interesse.

Georg Apenes frykter for en bioteknologisk og nanoteknologisk fremtid, dersom lagring av sensitive data blir en del av vår hverdag.

Det jeg frykter mest av alt er en eksplosjonsartet vekst i genetiske kunnskaper; at det blir utviklet svære baser med arveegenskaper. Tenk så mange som ville likt å vite hvem som er disponert for alkoholisme og adferdsvansker? (Apenes 2010: 10)

Kombinasjonen mellom datalagring og teknologisk fremvekst, eksemplifisert med *Genesis*, viser en slik frykt-relatert kobling som realistisk. Craig Venter er en amerikansk biolog som hevder han kan bruke teknologien bak kunstig liv for å lage vaksiner i løpet av et døgn. Han står bak verdens første kunstige bakterie.⁹² Det første han og hans forskningsteam gjorde var å skrive inn hele DNA-koden til en bakterie som en datafil. Steg to var å kjøpe deler av denne DNA-koden fra et firma (bitene var fremstilt fra kjemikalier). Det tredje de gjorde var å benytte levende gjærceller for å sette bitene sammen til *ett* helt arvemateriale. Det fjerde var å flytte hele det nye arvematerialet over i en bakteriecelle. Det nye DNA-et tar kontroll over cellen og begynner å formere seg. Forskere kaller dette fenomenet den første arten på jorden som har en datamaskin som foreldre.⁹³

Foreløpig er det kun to sykehus i Norge som benytter seg av robotteknologi for å lette arbeidsmengden: St. Olavs Hospital i Trondheim og Akershus Universitetssykehus. "På Ahus tøffer 22 roboter rundt i fem kilometer i timen. De tar heisen mellom etasjer, leverer fra seg rent tøy, tar med seg avfall".⁹⁴ SINTEF⁹⁵ mener roboter og sensorteknologi som overvåker eldre hjemme, er en god løsning. Det har, som mye annet, et godt siktemål – spesielt hvor synkende antall omsorgspersonell er dagsaktuelt. Overvåkingen kan føre mye godt med seg, men samtidig gå utover den direkte kontakten, spesielt den sosiale og personlige omsorgen.

⁹² "Kan lage influensavaksine på 24 timer" Se appendiks 2. Her er det beskrevet trinnvis hvordan Craig Venter forskningsgruppe har laget kunstig liv.

⁹³ Dette vil skape en raskere vaksine og medisinproduksjon, gi ny innsikt og skape en ny industri som kan brukes til å produsere matvarer, rent drikkevann og miljøvennlige stoffer. Men utviklingen skaper også muligheter for biologisk terror, smittefare (ved å fjerne gener fra sykdomsbakterier, kan man samtidig risikere å fjerne de cellene immunforsvaret vårt kjenner igjen – og dermed skape nye infeksjoner), flere etiske problemstillinger og det kan være miljøskadelig. Kunstige, syntetiske utslipp kan ha uante virkninger på miljøet. Det er dermed viktig å ha gode retningslinjer for å hindre utslipp. Kunstige organismer i naturen er allerede et meget omdiskutert tema.

⁹⁴ "Vil ha pleieroboter" skrevet av Kristina T. Storeng i *Dagsavisen* 1.7-2009.

⁹⁵ SINTEF er en forkortelse for: Stiftelsen for industriell og teknisk forskning.

Slik sensitiv informasjon som robotene samler opp kan som alt annet misbrukes, slippe ut, og blottstille eldre mennesker med alvorlig behov for hjelp. Roboter bør ikke være løsningen på samfunnsproblemer, det har vi lært av *Genesis*.

Utviklingen av android-telefoner⁹⁶ har foregått lynraskt de siste årene. Bilde 5 er symbolet for "android", og på mange måter er det beskrivende for Arts utseende.



Bilde 5: androide

Man trenger ikke være spesielt datakyndig for å fjerninstallere programvare på mobiler – uten at eieren av telefonen har kjennskap til det – som for eksempel kan benyttes til å aktivere *mikrofonfunksjonen* eller *fotofunksjonen* på telefonen selv om den er avslått. Denne avlyttingsteknikken kalles for "roving bug".⁹⁷ Internasjonale sikkerhetstjenester har brukt denne teknologien en stund, men nå blir den synlig og brukbar for enhver. Dermed oppstår det en viss skepsis til utviklingen. Trenger/bør alle få tilgang på slike (overvåkings)-tjenester? Både androiden Art i *Genesis* og 1984s teleslynge (*the Telescreen*) er plutselig blitt potensielle trusler i vårt globaliserte samfunn.

Det er problematisk hvem som skal bestemme og utvinne retningslinjer som omfatter så store områder som jeg har nevnt overfor, samtidig er det internasjonale lover som kompliserer forholdene og som må tas hensyn til. Kanskje er det umulig – et dystopisk hull.

⁹⁶ "Android er et operativsystem [...]. Det er tilpasset mobile enheter, og har en åpen kildekode, noe som vil si at alle kan utvikle program for det, etter eget ønske og behov. [...] Mulighetene med Android er uendelige." Kilde: <<http://www.spaceworld.no/mobil-3/samsung/telenor-6/samsung-i9000-galaxy-s-1/>>. Nedlastet 29.10-2010.

⁹⁷ Les mer om teknikken på C-net news. Kilde: <http://news.cnet.com/FBI-taps-cell-phone-mic-as-eavesdropping-tool/2100-1029_3-6140191.html?tag=mncol;1n>. Nedlastet 29.10-2010.

KORT EPILOG

Samfunnet i dag premierer lydighet, teknologisk utvikling, og at mest mulig informasjon om enkeltmennesket skal være tilgjengelig for allmennheten. Frykten for teknologisk misbruk er liten hos "mannen i gata". *1984 viser konsekvensene av en slik likegyldighet* og *Genesis* viderefører tematikken og viser teknologiens manipulerende resultat som til slutt tar over for menneskelige funksjoner. Individualitet, kjærlighet, demokrati og religionsfrihet undertrykkes.

I dagens samfunn og i *Brave New World* er alle teknologiske nødvendigheter oppfunnet for kjemisk å kunne fremstille embryoer. Mulighetene er der, men er det dermed etisk forsvarlig å benytte seg av teknologien? *Genesis* viderefører *Brave New Worlds* bioteknologiske tematikk i nanoteknologisk forstand. Maskinenes overtagelse og kontroll i det daglige kan man spøke om, men den siste romanen i mitt utvalg setter sammen og viderefører både *Brave New Worlds* og *1984*s samfunnskritiske hovedagendaer – overvåking og etiske vanskelige biologiske grunnforestillinger.

I dystopiske romaner er det ofte slik at mennesket som et tenkende og selvstendig individ undertrykkes i et automatisert og kollektivt (altfor) velfungerende samfunn, slik som *1984*, *Brave New World* og *Genesis* har eksemplifisert. Den dystopiske genre latterliggjør samfunnsstrukturer ved å fokusere på risikoene ved å leve i et samfunn uten rom for menneskelige feil.

Genren er historiserende, men selv om dystopien tydelig kan knyttes til sin samtid, har jeg vist at den også kan fungere samfunnskritisk forut for sin tid. Jeg har *ikke* begitt meg ut på en nærlesning, denne oppgaven har hovedsakelig fokusert på det tematiske innholdet.

Sarah Ljungquists teoretiske innspill i *Litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940* har fungert som ett utgangspunkt (jf. kap. 2), for å kunne forstå genren og dens historiske utbredelse. Theodor W. Adornos begrep om "relativ autonomi" har vært et annet, mer overordnet utgangspunkt (jf. kap. 1.2), for analysen. Ljungquist og Adorno har kun figurert i periferien av oppgaven – men likevel lagt tydelige føringer for lesningen.

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet har vært vanskelig. Hvor skal grensen gå? Jeg har sett den litterære dystopien som samfunnsbeskrivende gjennom en litteratursosiologisk lese måte. Det er koblingen mellom *litteratur–samfunn* og *samfunn–litteratur* som forsvarer et

eventuelt "brudd" på den autonome forståelsen. For det er først når litteraturen treffer oss, sier noe *om* oss, eller at vi gjenkjenner oss i det som skildres, at den også påvirker oss. Hadde den ikke kunnet påvirke, eller fascinere, hadde den sannsynligvis heller ikke virket interessant. Men for at litteraturen skal kunne påvirke, må skildringene være dels gjenkjennelige (*World reduction* jf. Jameson). Og i det gjenkjennelige kan det virke som om skillene mellom fiksjon og virkelighet opphører å eksistere. Dermed blir ikke koblingen mellom *samfunn–litteratur* eller *litteratur–samfunn* like problematisk. Det er likevel viktig å påpeke at dystopisk diktning først og fremst er fiksjon, men at den i spennet mellom *realisme* og *irrealisme* omfatter ulike fiksjonsnivåer. Det fantastiske gjør at vår verden virker fremmed – og dermed synlig.

Jeg ønsker å understreke betydningen den litterære dystopien kan ha for en fremtidig samfunnskritikk. Dette er en genre som fortjener en oppvurdering fra sin plass blant undergenrene i den litterære forskningspraksis.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. 2004. *Estetisk teori*. [tysk. orig. 1970] [overs. Arild Linneberg]. Trondheim.
- Agamben, Giorgio. 2005. *State of Exemption*. [overs. Kevin Attell]. Chicago.
- Apenes Georg. 2010. "Storebror ser deg" i *Sentrum* – Senterpartiets medlemsmagasin nr 1/2010 s. 10.
- Apenes, Georg. 2004. "Når har du lov til å overvåke med kamera?" <<http://www.datatilsynet.no/upload/Dokumenter/publikasjoner/brosjyrer/kamoverv.pdf>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Apenes, Georg. 2008. "Privatlivets fred". Pamflett fra Datatilsynet i sammenheng med kunstprosjektet om personvern, frihet og integritet på Oslo S.
- Arendt, Hannah. 1994. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. [1963]. New York.
- Arendt, Hannah. 2004. *The Origins of Totalitarianism*. [tysk orig. 1951]. San Diego.
- Aristoteles. 2004. "Om Dikterkunsten og Retorikken" i *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900* (red. E. Eide m.fl.). Oslo.
- Asimov, Isaac. 1977 "Feminine Intuition" [1969] i *The Bicentennial Man and Other Stories*. London.
- Bakhtin, Mikhail M. 1984. "The Grotesque Image of the Body and its Sources" i *Rabelais and His World*. [rus. orig. 1965] s. 303-367. Bloomington.
- Beckett, Bernard. 2009. *Genesis*. Great Britain.
- Booker, M. Keith. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature – Fiction as Social Criticism*. London.
- Bye, Ronald & Finn Sjøe. 2008. *Overvåket*. Oslo.
- Cranny-Francis, Anne. 1990. "Feminist Utopias" i *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. s. 107-142. Cambridge.
- "Dystopi". 1989. *The Oxford English Dictionary* 5. utg. s. 13. Oxford.
- "Dystopi". 2010. *Store Norske Leksikon*. <<http://www.snl.no>>. Nedlastet 19.8-2010.
- Foucault, Michel. 1995. "Panopticism" i *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. [fransk orig. 1975]. overs. Alan Sheridan. s.195-228. New York.
- Furuland, Lars & Johan Svedjedal. (red.) 1997. *Litteratursociologi – Tekster om litteratur och samhälle*. Lund.
- Gjerde, Robert. 2010. "Utvalg: Avlytter for mye" i *Aftenposten*. 13. juli. s. 6.
- Hammerlin, Joakim. 2010. *Terrorindustrien*. [2009]. Norhaven.
- Hofseth, Anders. 2010. "Nytt utlånssystem på biblioteket" på *NRKbeta.no* 5.august. <<http://nrkbeta.no/2010/08/05/nytt-biblioteksystem/>>. Nedlastet 5.8-2010.

- Hofstadter, Douglas & Daniel C. Dennett. 1981. *The Mind's I: Fantasies and reflections on self and soul*. Toronto.
- Huxley, Aldous. 1977. *Brave New World*. [1932]. London.
- Jameson, Fredric. 2007. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science fiction*. London.
- Kipling, Rudyard. [1919]. "The Gods of the Copybook Headings".
<http://www.kipling.org.uk/poems_copybook.htm>.
Nedlastet 28.10-2010.
- Kumar, Krishan. 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford.
- Ljungquist, Sarah. 2001. *Litterära utopin och dystopin i Sverige 1734-1940*. Hedemora.
- Lund, Ketil. 2010. "Terrortraumet og den liberale rettsstat" i *Terrorindustrien*. [2009]. s. I- XIII. Norhaven A/S Danmark.
- Medicus. 2010. "Proessen ved prøverørsbefruktning - et oversiktsbilde" på *medicus.no*. <<http://www.medicus.no/behandlingsproessen-ved-proverorsbefruktning/>>. Nedlastet 5.8-2010.
- Mill, John Stuart. 1868. "Adjourned Debate" i *Hansard Commons* trykk nr. 1517/I. <<http://hansard.millbanksystems.com/commons/1868/mar/12/adjourned-debate>>. Nedlastet 28.10-2010.
- Mill, John Stuart. 2001. *Utilitarianism*. [1863]. London
- More, Thomas. 2003. *Utopia*. [lat. orig. 1516] [overs. av Paul Turner 1965]. London.
- Morson, Gary Saul. 1981. "Anti-utopia as a Parodic Genre" i *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*. s. 115-142. Austin.
- Negley, Glenn R. & J. Max Patrick. 1962. *The Quest for Utopia. An anthology of Imaginary Societies*. [1952]. New York.
- Orwell, George. 2000. *Nineteen Eighty-Four*. [1949]. London.
- Sargent, Lyman Tower. 1988. *British and American Utopien Literature, 1516-1985. An Annotated Chronological Bibliography*. [1979]. New York.
- Searle, John R. 1985. *Minds, Brains, and Programs*. [1980]. Cambridge.
- Shakespeare, William. [1610-11]. *The Tempest*. <http://www.shakespeare-literature.com/The_Tempest/9.html>. Nedlastet 28.10-2010.
- Spaceworld. 2010 <<http://www.spaceworld.no/mobil-3/samsung/telenor-6/samsung-i9000-galaxy-s-1/>>. Nedlastet 29.10-2010.
- Staples, William G. 2000. *Everyday surveillance: vigilance and visibility in postmodern life*. INC. Oxford.
- Storeng, Kristina T. 2009. "Vil ha pleieroboter". i *Dagsavisen*. 1. juni. 09
<<http://www.dagsavisen.no/innenriks/article424046.ece>>.
Nedlastet 20.10-2010.

- Suvin, Darko. 1979. "Defining the Literary Genre of Utopia. Some Historical Semantics, Some Genology, a Proposal, and a Plea" i *Metamorphoses of Science Fition*. s. 37-62. New Haven.
- "Utopia". 1964. *The Encyclopædia Britannica*. 22. utg. s. 913. Chicago.
- "Utopia". 1989. *The Oxford English Dictionary*. 2 oppl. 9. utg. s. 370. Oxford.
- "Utopia". 2010. *Store Norske Leksikon*. <<http://www.snl.no>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo.
- Walsh, Chad. 1962. *From Utopia to Nigthmare*. London.
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Philosophical Investigations: The German Text, with a Revised English Translation* [tysk orig. 1953] [overs. G.E.M. Anscombe]. USA.
- Wood, Gerard. 2009. "Genesis, by Bernard Beckett". <<http://sciencefictionworld.com/books/science-fiction-books/342-genesis-by-bernard-beckett.html>>. Nedlastet 20.10-2010.

NETTSTEDER:

- <<http://www.uio.no>>. Nedlastet 20.10-2010.
- <<http://www.datatilsynet.no>> Nedlastet 20.10-2010.
- <<http://www.snl.no>> Nedlastet 20.10-2010.

APPENDIKS 1 DEL I

ET UTVALG DYSTOPISE ROMANER

Det er spennende å følge utviklingen til *Den litterære dystopien*. Den går fra å være en meget historiserende genre, til å bli utpreget politisk engasjert i krigstid, for deretter vise at grensene mellom utopien og dystopien viskes ut med postmodernismens innmarsj og genrens ekspansjon. Vi kan se at den går fra å være relativt ukjent, til "mainstream" i løpet av ett hundre år (særsilt 1900-tallet).

Årstallene som ligger til grunn for denne listen er basert på førsteutgavene. Franske, russiske, tsjekkiske, japanske, ungarske, polske og tyske forfattere og deres respektive titler i denne listen står *ikke* oppført på norsk. *Både* forfatternavnet og den litterære gjendiktningen er gjengitt på engelsk. Slik fungerer listen for flere enn bare nordiske lesere.

1700-1800-tallet (samlet):

Niels Klims reise til den underjordiske verden (1741) Ludvig Holberg
De Sidste Kloge (1835) Henrik Wergeland
The House of the Dead [rus. orig.] (1863) av Fyodor Dostoyevsky
Notes from Underground [rus. orig.] (1864) Fyodor Dostoyevsky
Erewhon (1872) av Samuel Butler
The Time Machine (1895) av H. G. Wells
The Island of Dr. Moreau (1896) av H. G. Wells

1900-tallet:

Penguin Island [fransk orig.] (1908) av Anatole France
Lord of the World (1908) av Robert Hugh Benson
When the Sleeper Awakes (1910)⁹⁸ av H. G. Wells

1910-tallet:

The Flying Inn (1914) av G.K. Chesterton
Meccania, the Super-State (1918) av Owen Gregory

1920-tallet:

The Absolute at Large [tsjekkisk orig.] (1922) av Karel Čapek
Aelita [rus. orig.] (1923) av Alexei Tolstoy
We [rus. orig.] (1924) av Yevgeny Zamyatin
The Trial [tysk orig.] (1925) av Franz Kafka
The Castle [tysk orig.] (1926) av Franz Kafka

1930-tallet:

Chevengur [rus. orig.] (1972)⁹⁹ av Andrei Platonov
Brave New World (1932) av Aldous Huxley
It Can't Happen Here (1935) av Sinclair Lewis
War with the Newts [tsjekkisk orig.] (1936) av Karel Čapek
Invitation to a Beheading [rus. orig.] (1935)¹⁰⁰ av Vladimir Nabokov
Swastika Night (1937) av Katharine Burdekin

⁹⁸ Førsteutgaven ble opprinnelig utgitt i 1899, men Wells var misfornøyd og skrev en ny utgave som utkom i 1910, det er den jeg henviser til her.

⁹⁹ Verket ble skrevet en gang mellom 1928-30, men ble publisert/trykket første gang posthumt i 1972 i Frankrike, den kom først ut i Sovjet i 1988.

¹⁰⁰ Utkom på tysk i 1935 før den kom ut på russisk i 1938.

1940-tallet:

Kallocain (1940) av Karin Boye
Animal Farm (1945) av George Orwell
Bend Sinister (1947) av Vladimir Nabokov
Walden Two (1948) av B.F. Skinner
Nineteen Eighty-Four (1949) av George Orwell

1950-tallet:

Player Piano (1952) Kurt Vonnegut Jr.
Fahrenheit 451 (1953) av Ray Bradbury
Lord of the Flies (1954) av William Golding
Messiah (1954) av Gore Vidal
The Rise of the Meritocracy (1958) av Michael Young
Naked Lunch (1959) av William S. Burroughs

1960-tallet:

Facial Justice (1960) av L. P. Hartley
A Clockwork Orange (1962) av Anthony Burgess
The Wanting Seed (1962) av Anthony Burgess
The Makepeace Experiment (1963) av Andrei Sinyavsky
Epp (1965) av Axel Jensen
The Final Circle of Paradise [rus. orig.] (1965) av Boris & Arkady Strugatsky
Snail on the Slope [rus orig.] (1966) av Boris & Arkady Strugatsky
Do Androids Dream of Electric Sheep? (1968) av Philip K. Dick
Camp Concentration (1968) av Thomas M. Disch

1970-tallet:

Inter Ice Age 4 [jap. orig.] (1970) av Kobo Abé
This perfect day (1970) av Ira Levin
The World Inside (1971)¹⁰¹ av Robert Silverberg
The Lathe of Heaven (1971) av Ursula K. Le Guin
334 (1972) av Thomas M. Disch
Roadside Picnic [rus. orig.] (1972) av Boris & Arkady Strugatsky
The Ugly Swans [rus. orig.] (1972) av Boris & Arkady Strugatsky
Uår I (1974) og *Uår II* (1976) av Knut Faldbakken
Walk to the End of the World (1974) av Suzy Mckee Charnas
The Dispossessed (1974) av Ursula K. Le Guin
The Burn [rus.orig.] (1975) av Vasily P. Aksyonov
W, or the Memory of a Childhood [fransk orig.] (1975) av Georges Perec
Grimus (1975) Salman Rushdie
The Female Man (1975) Joanna Russ
Triton (1976) av Samuel R. Delany
Woman on the Edge of Time (1976) av Marge Piercy
The Yawning Heights [rus orig.] (1976) av Alexandr Zinovyev
1985 (1978) av Anthony Burgess
On Wings of Song (1979) av Thomas M. Disch
Variations on the Theme of an African Dictatorship (1979-1983) en trilogi av Nuruddin Farah
Sweet and Sour Milk (1979), *Sardines* (1981) og *Close Sesame* (1983)

¹⁰¹ Det første kapittelet ble publisert allerede i 1970. Men som novellen: "A Happy Day in 2381".

1980-tallet:

The Island of Crimea [rus. orig.] (1979) av Vasily P. Aksyonov
1985 (1982) av György Dalos
Native Tongue (1984) av Suzette Haden Elgin
The Matrix Trilogy (1984-1988) en trilogi av William Gibson
Neuromancer (1984), *Count Zero* (1986) og *Mona Lisa Overdrive* (1988)
The Postman (1985) av David Brin
The Handmaid's Tale (1985) av Margaret Atwood
Hard-Boiled Wonderland and the End of the World [jap.orig.] (1985) av Haruki Murakami
Det 7. klima (1986) av Kjartan Fløgstad
Moscow 2042 [rus. orig.] (1986) av Vladimir Voinovich

1990-tallet:

Darcys Utopia (1990) av Fay Weldon
Vineland (1990) av Thomas Pynchon
The Different Engine (1991) av William Gibson og Bruce Sterling
Lul (1992) av Axel Jensen
Fatherland (1992) av Robert Harris
In the Heart of the Valley of Love (1992) av Cynthia Kadohata
Og resten står skrivd i stjernene (1995) av Axel Jensen

2000-tallet:

Skandinavisk Misanthropi (2001-2008) en trilogi av Matias Faldbakken
The Cocka Hola Company (2001), *Macht und Rebel* (2002) og *Unfun* (2008)
Compromoteria (2002) av Thure Erik Lund
Oryx and Crake (2003) av Margaret Atwood
Doppler (2004) av Erlend Loe
Den brysomme mannen og *Plutselig* (2005) [hørespill] av Per Schreiner
Inn (2006) Thure Erik Lund
The Road (2006) Cormac McCarthy
Genesis (2006) av Bernard Beckett
The End of Mr. Y (2006) av Scarlett Thomas
Falling Man (2007) av Don DeLillo
Vandpest (2008) av Merete Pryds Helle
Mnem (2008) av Simon Stranger
The Year of the Flood (2009) av Margaret Atwood
Syk Pike (2009) av Espen Holm

2010-tallet:

Jern (2010) av Torgrim Eggen
The Passage (2010) av Justin Cronin

APPENDIKS 1 DEL II

ET UTVALG DYSTOPISE NOVELLER OG DRAMAER

Mye moderne drama er sterkt politisk-kritisk. Det er kanskje derfor ikke så overraskende at dystopien også har påvirket den moderne dramatikken. Selv om definerende tekster som for eksempel: *We, Nineteen Eighty-Four* og *Brave New World* har lagt mye av grunnlaget for vår forståelse av den litterære dystopien har for eksempel Bertolt Brecht med sitt episke teater, Eugène Ionescos absurde teater og en ekspresjonist som Georg Kaiser bidratt med de mest interessante og innovative dystopiske uttalelser og uttrykksmåter i den moderne litteraturen. Se under for noen eksempler:

"The Machine Stops" (1909) av E.M. Forster – novelle

Dubliners (1914) av James Joyce – novellesamling

Gas I (1918) og *Gas II* (1920) av Georg Kaiser – dramaer

They [polsk orig.] (1920) av Stanisław Ignacy Witkiewicz – drama

R.U.R. [tsjekkisk orig.] (1921) av Karel Čapek – drama

The Bedbug [rus. orig.] (1928) av Vladimir Mayakovsky – drama

The Bathhouse [rus. orig.] (1930) av Vladimir Mayakovsky – drama

The Rise and Fall of the City of Mahagonny [tysk orig.] (1930) av Bertolt Brecht – drama

The Shoemakers [polsk orig.] (1931-34) av Stanisław Ignacy Witkiewicz – drama

Roundheads and Peakheads [tysk orig.] (1936) av Bertolt Brecht – drama

Rhinoceros [fransk orig.] (1959) av Eugène Ionesco – drama

*Marat/Sade*¹⁰² (1963) av Peter Weiss – drama

The Memorandum (1965) av Václav Havel – drama

"The Lost Ones" [fransk orig.] (1970) av Samuel Beckett – novelle

Lear (1971) av Edward Bond – drama

"The Gernsback Continuum" (1981) av William Gibson – novelle

Military Secret [serbisk orig.] (1983) av Dušan Jovanović – drama

¹⁰² Originaltittelen på tysk er: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Det er vanlig å forkorte tittelen til *Marat/Sade*, også den engelske.

APPENDIKS 2 DEL I

RELEVANTE PAPIRUTGAVER TIL VIDERE LESNING

- Aale, Per Kr. 2010. "Overvåkingen ute av kontroll". *Aftenposten*. 26. juli. s. 8-9.
- Bye, Ronald og Finn Sjue. 2010. "Personvernet til salgs". *Aftenposten*. 30. mars. s. 4.
- Flatø, Emil. 2009. "Datatilsynet må gripe inn". i *Universitas*. 9. september. s. 8.
- Gjerde, Robert. 2010. "Så lett omgår du EU-direktivet". *Aftenposten*. 31. mai. s. 4.
- Gjerde, Robert og Andreas Bakke Foss. 2010. "Hadde innsyn i norske politiregistre". *Aftenposten*. 6. november. s. 4-5.
- Glomnes, Lars Molteberg m.fl. 2009. "Helt uten kontroll". *Dagbladet*. 16. juni. s. 16- 17.
- Hannemyr, Gisle. 2008. "Du kan stoppe Storebror". *Aftenposten*. 6. oktober. s. 3.
- Hanssen, Inge D. 2009. "Personvernet smuldrer bort". *Aftenposten*. 20. april. s. 9.
- Iversen, Randi Kvåle og Roald Ramsdal. 2008 "Frykter sultne kortsvindlere". *Aftenposten*. 16. oktober. s. 10.
- Johansen, Per Anders. 2009. "Politiet må slette data". *Aftenposten*. 19. januar. s. 8.
- Johansen, Per Anders. 2008. "Storebror straffer deg oftere". *Aftenposten*. 22. september. s. 4-5.
- Ottosen, Peder. 2010. "Nekter å slette sensitive data". *Dagbladet*. 8. juni. s. 8.
- Riaz, K. Wasim. 2008. "Bommer tett i tett på nye E6". *Aftenposten*. 6. februar. s. 8.
- Strøm-Gundersen, Tone Tveøy. 2009. "Bevegelseskontroll, dataovervåking og urintesting". *Aftenposten*. 20. april. s. 8.
- Torp, Ingrid Synnøve. 2010. "Kan lage influensavaksine". *Aftenposten*. 10. juni. s. 8-9.

APPENDIKS 2 DEL II

RELEVANTE NETTARTIKLER TIL VIDERE LESNING

- Arnesen, Signe Astrup. m.fl. 2005. *Hva gjør Norge utsatt for terrorisme? Trusselscenarier og norsk sårbarhetsforvaltning*. NUPI-notat 673. <<http://www.nupi.no/Publikasjoner/Notater/2005/Hva-gjoer-Norge-utsatt-for-terrorisme>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Datatilsynet. 2010. *Datalagringsdirektivet – Verdi i etterforskning og risikofaktorer for personvern*.

- <<http://datatilsynet.no/upload/Dokumenter/publikasjoner/rapporter/utredning-datatilsynet.pdf>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Freeman, Lee (ed.). 2004. *Information Ethics: Privacy and Intellectual Property*. Hersley. PA. USA: Informtion Science Publishing.
<<http://site.ebrary.com/lib/agder/Doc?id?=10066753&ppg=182>> s. 166.
Nedlastet 20.10-2010.
- Hanson, Robin. "Economics Of The Singularity" i *IEEE Spectrum Special Report: The Singularity*. <<http://spectrum.ieee.org/robotics/robotics-software/economics-of-the-singularity>>. Nedlastet 20.10-2010.
- McCullah, Declan og Anne Broache. 2010. *CNET News*. "FBI taps cell phone mic as eavesdropping tool" <http://news.cnet.com/FBI-taps-cell-phone-mic-as-eavesdropping-tool/2100-1029_3-6140191.html?tag=mncol;1n>. Nedlastet 29.10-2010.
- Medicus. 2010. "Proessen ved prøverørsbefruktning - et oversiktsbilde" på *medicus.no*. <<http://www.medicus.no/behandlingsproessen-ved-proverorsbefruktning/>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Personvernrapporten. 2008. På datatilsynets nettsider: <<http://datatilsynet.no/upload/Dokumenter/publikasjoner/Personvernrapporten/Personvernrapporten%202008.pdf>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Personvernrapporten. 2010. På datatilsynets nettsider: <[http://datatilsynet.no/upload/Dokumenter/publikasjoner/Personvernrapporten/Datatilsynet2010%20\(2\).pdf](http://datatilsynet.no/upload/Dokumenter/publikasjoner/Personvernrapporten/Datatilsynet2010%20(2).pdf)>. Nedlastet 20.10-2010.
- Piene, Bibiana. 2010. "Får betalt for å føde andres barn". På klartales nettsider 22. mars. <<http://www.klartale.no/verden/article1116.zrm>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Seehusen, Joachim. 2010. "En annerledes hjelper" i *Teknisk Ukeblad*. <<http://tu.pocketnews.no/1483/1482/668972.html?e=506>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Storeng, Kristina T. 2009. "Vil ha pleieroboter". i *Dagsavisen*. 1.juni. <<http://www.dagsavisen.no/innenriks/article424046.ece>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Teknologirådet. 2007. "Nordmenn positive til å bli overvåket". 6.juni. <<http://www.teknologiradet.no/FullStory.aspx?m=59&amid=3673>> Nedlastet 20.10-2010.
- Teknologirådet. 2007. *Rapport: Oversikt over sikkerhetsteknologier*. 22. august. <<http://www.teknologiradet.no/Articlearchive.aspx?m=49>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Teknologirådet. 2008. *Rapport: Nanomaterialer, risiko og regulering*. 27. juni. <<http://www.teknologiradet.no/Articlearchive.aspx?m=49>>. Nedlastet 20.10-2010.
- Teknologirådet. 2008. "Nei til Big Brother mot terror". 4. februar. <<http://www.teknologiradet.no/FullStory.aspx?m=28&amid=4637>>.

- Nedlastet 20.10-2010.
- The Economist. 2007. [29. sept. – 5. okt.] Volume 384. Number 8548.
 "Learning to live with Big Brother" s.60-63, eller nettutgave:
 <<http://www.economist.com/search/search.cfm?frommonth=1&fromyear=1997&nth=21&q=learning%20to%20live%20with%20big%20brother&tomonth=7&toyear=2010&rv=2&keywords=1&area=1>>.
 Nedlastet 20.10-2010.
- Trandall, Jeff Clerck. "USA Patriot Act".
 <<http://www.epic.org/privacy/terrorism/hr3162.html>>.
 Nedlastet 20.10-2010.
- Ødegård, Lars og Sissel Rogne. 2010. "Livmortleie? " i *Dagsavisen*. 8.juni.
 <<http://www.dagsavisen.no/meninger/article489189.ece>>.
 Nedlastet 20.10-2010.
- Årnes, Atle. 2007. "Nye pass – så enkelt kan din ID stjeles" i *Teknisk Ukeblad*.
 17. august. <<http://www.tu.no/data/article108408.ece>>.
 Nedlastet 20.10-2010.

APPENDIKS 2 DEL III

ANNEN RELEVANT LITTERATUR

- Abbott, Chris. m.fl. 2007. *Beyond Terror: The truth about the real threats to our world*. London.
- Baccolini, Raffaella & Tom Moylan. (ed.) 2003. *Dark Horizons – Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York.
- Barber, Benjamin R. 2004. *Fear's Empire: War, Terrorism, and Democracy*. New York.
- Bergh, Trond & Knut Einar Eriksen. 1998. *Den hemmelige krigen – Overvåking i Norge 1914-1997*. Oslo.
- Booker, M. Keith. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature – Fiction as Social Criticism*. Westport, Connecticut.
- Booker, M. Keith. 1994. *Dystopian Literature – A Theory and Research Guide*. Westport, Connecticut.
- Bovard, James. 2003. *Terrorism and Tyranny: Trampling freedom, justice, and peace to rid the world of evil*. New York.
- Bye, Ronald & Finn Sjøe. 2008. *Overvåket*. Oslo.
- Evans, Richard J. 2004. *The Coming of The Third Reich*. London.
- Furuland, Lars. 1991. *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*. Södertälje.
- Furuland, Lars & Johan Svedjedal. (red.) 1997. *Litteratursociologi – Texter om litteratur och samhälle*. Lund.

- Hawthore Susan & Bronwyn Winter. (ed). 2002. *September 11, 2001 – Feminist Perspectives*. North Melbourne, Australia.
- Klein, Naomi. 2007. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York.
- Leiser, Burton M. 2004. "The catastrophe of September 11 and its aftermath" i Igor Primoratz (ed.) *Terrorism: The Philosophical issues*. s. 192-208. Hampshire.
- Lyon, David. 2003. *Surveillance after September 11*. Cambridge.
- Lyon, David. 2007. *Surveillance studies: An overview*. Cambridge.
- Nordenhaug, Iselin & Jan Oskar Engene. 2008. *Norge i kamp mot terrorisme*. Oslo.
- Rasch, Bjørn Erik (red.). 2005. *Islamistisk terrorisme*. Oslo.
- Ström, Pär. 2003. *Övervakad – Elektroniska fotspår och snokarsamhället*. Malmö.
- Svendsen, Lars Fr. H. 2007. *Frykt – Et filosofisk essay*. Oslo.
- Thorup, Mikkel. 2007. "Anarkister og partisaner – terroristiske figurer fra den irregulære krigs historie". I *Den jyske historiker*. Nr. 115: 22-47.
- Weisman, Alan. 2007. *The World Without Us*. New York.

APPENDIKS 3

BILDEFORKLARINGER

Bilde 1:

"WHEREVER YOU GO, WHATEVER YOU DO, WHOEVER YOU ARE, YOU ARE UNDER SURVEILLANCE" dette er som tatt ut av romaen *1984*, men er parolen til *Department of Homeland Security*. Legg merke til internettadressen: <crimethinc.com> Dette er et direkte *Newspeak*-ord. (les mer om *Newspeak* i kap. 3) Bildet er hentet fra nettstedet:

<http://crimethinc.com/tools/downloads/pdfs/surveillance_sticker.pdf>.

Nedlastet 20.10-2010.

Bilde 2:

Dette er et bibliotekslånekort fra *Deichmanske Bibliotek*. Det er laget et omriss på bildet med oransje markør. Det er i omrisset den usynlige RFID-brikken ligger. Bildet er hentet fra nettstedet: <<http://nrkbeta.no/2010/08/05/nytt-biblioteksystem/>>. Nedlastet 20.10-2010.

Bilde 3:

Det grafiske uttrykket jeg gjengir som bilde 3 her, er et som var på trykk i Dagbladets utgave tirsdag 16. juni 2009 s. 16-17. Utrykket er laget av <nyhetsgrafikk.no>. Byrået tilbyr visuelle grafiske uttrykk. Jeg har fått tillatelse til å benytte illustrasjonen i oppgaven. Utrykket illustrerer hvor mange elektroniske spor man kan legge igjen en helt "vanlig dag" uten å være klar over det. Dataene som benyttes i illustrasjonen er av den typen som andre enn deg har tilgang på og kan brukes for å lage en slik profil om deg.

Bilde 4:

"Frozen embryos produce better babies than fresh ones" kommer det frem av artikkelen "Frozen Embryos Make Better Babies" på samme nettsted som bildet er hentet fra: <<http://coolaggregator.wordpress.com/2008/07/09/>>. Nedlastet 20.10-2010. Bildet viser et embryo på et tidlig stadium. <wordpress.com> er en nettbasert weblogg, og bildet kan derfor være beskyttet av opphavsrett.

Bilde 5:

I sammenheng med bildet står teksten: "Androide henspeler på en menneskelignende maskin" Bildet er hentet fra: <<http://www.androide.no/>>. Nedlastet 29.10-2010.